Biblioteca de artă

510

Artă și gîndire

1789
emblemele raţiunii

Emblemele raţiunii invită la o confruntare a faptului artistic cu istoria. De la rococoul pe cale de dispariţie la neoclasicism şi primele afirmări ale unei subiectivităţi conflictuale, ce vor deschide drumul romantismului, autorul descifrează un itinerariu al creaţiei care, luminat de Istorie, nu se dezvăluie mai puţin determinat de o dialectică proprie, de o energie a *formelor* în mişcare. Este vorba de o luminare reciprocă, ce avertizează asupra faptului că dacă fenomenul creator nu poate rămîne indiferent faţă de realitatea social-istorică, nici istoria nu se poate izola de lumea imaginarului : generată, întreţinută, transformată de istorie, creaţia artistică este la rîndul ei o sursă de energii ce nu rămîne fără ecou în spaţiul transformărilor sociale. „Lectura imaginară" a momentului istoric 1789, propusă de Jean Starobinski, este şi sub acest unghi edificatoare.

Lei 11,50

ION POP

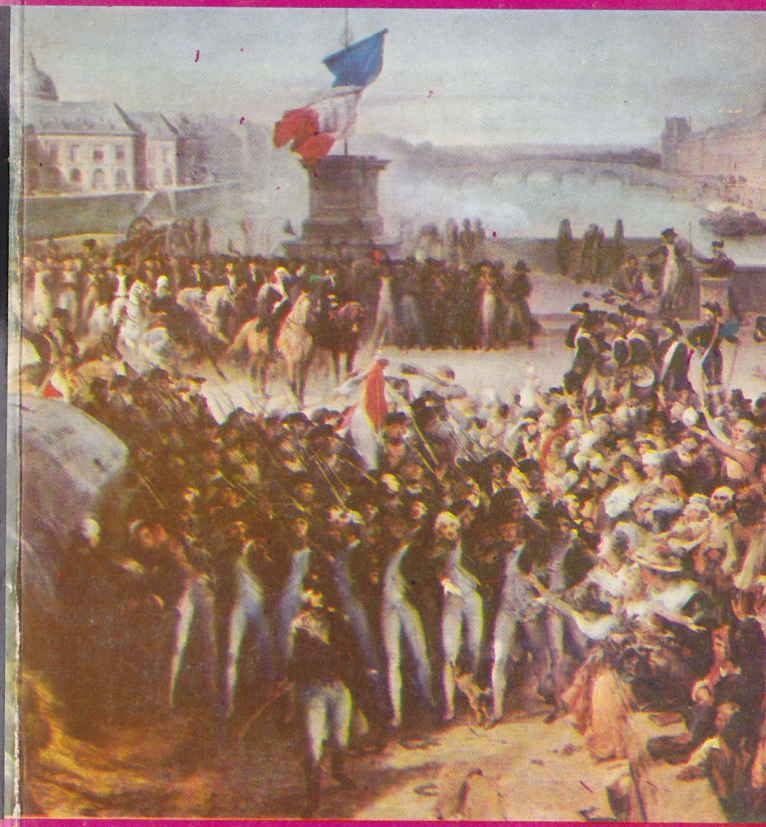
ISBN 973-33-0076-4

Jean Starobinski

1789. emblemele raţiunii

Jean Starobinski

1789
emblemele raţiunii



Editura Meridiane

1789
Emblemele
raţiunii

Biblioteca de artă
Artă şi gîndire

Jean Starobinski

1789
emblemele raţiunii

Traducere şi prefaţă de
ION POP

JEAN STAROBINSKI
1789. Les emblèmes de la raison
© Editions Flammarion. 1979

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1990

O „LECTURĂ IMAGINARĂ" A MOMENTULUI ISTORIC

Despre raporturile dintre fenomenul artistic și ambianța socio-culturală în care ia naștere, Jean Starobinski s-a exprimat în mai multe rînduri. Interpretul literaturii, animat de idealul unei „critici totale", cu solide temeiuri hermeneutice, nu putea să eludeze complexa problematică a *situării* operei față de o exterioritate mai mult sau mai puțin determinantă și cu care intră inevitabil în dialog. În *La Relation critique* (Relația critică) (1970), dar și mai înainte în *L'Oeil vivant* (Ochiul viu) (1961), profesorul genevez atrăgea atenția asupra faptului că între cele două posibilități ce se oferă privirii critice, și anume aceea a „unei complicități totale cu conștiința creatoare", a *identificării* cu universul ei, și cea a orientării spre „ansamblul contextului său" (mobilurile inconștiente, relațiile cu „mediul istoric și social" etc.), nu poate exista o alegere exclusivă. Perspectiva fenomenologică trebuie îmbinată cu mai larga deschidere spre „împrejurimile" operei, într-un echilibru care se cuvine să fie și cel dintre simpatia adeziunii la text și „reflecția liberă" a cititorului. „Critica completă — se scria în eseul programatic *Vălul Popeei*, din *Ochiul viu* — nu este poate nici cea care năzuiește spre totalitate (cum face privirea de deasupra), și nici cea care năzuiește spre intimitate (cum face intuiția identificatoare) ; este

Pe copertă : Léon Cogniet *Garda Națională a Parisului*

ISBN 973-33-0076-4

o privire care știe să ceară rînd pe rînd suprainălțarea *(le surplomb)* și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă, nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la cealaltă“ [1]. Reluînd mai pe larg această problematică în *Relația critică*, Jean Starobinski sublinia din nou că evidențierea „legalității proprii“, a „unității structurale ce guvernează jocul raporturilor interne dintre elemente și părți constitutive“, adică a „lumii“ particulare a textului, nu are voie să ducă la ignorarea a „ceea ce, în operă, în mod implicit sau explicit, pozitiv sau negativ, se raportează la universul exterior operei“ [2]. Dar, lucru important, autorul preciza că această relație cu istoria nu trebuie considerată simplist. Foarte adesea, opera nu oferă doar „rezumatul simbolic al legii colective a momentului și mediului cultural în sînul cărora a fost produsă“, „expresia unui *logos* comun tuturor manifestărilor sincronice ale unei culturi și societăți date“, ci se constituie ca replică, definind o „relație diferențială și polemică cu literatura antecedentă și cu societatea înconjurătoare“ [3]. De aici, și rezerva, foarte clar exprimată, față de „ambițiile unui structuralism cultural global“. Întotdeauna însă, interpretul are nevoie, pentru o cît mai exactă înțelegere a semnificațiilor operei, de o proiecție a lor pe fundalul istoriei cu care se confruntă : „traiectul textual“ se completează astfel, în mod necesar, cu „traiectul intențional“, ținînd fie de psihologia autorului, fie de orientarea operei către un anumit destinatar.

Să menționăm, în sfîrșit, punctarea, într-o intervenție și mai recentă, a aceleiași chestiuni. „Nu vom putea să ne mulțumim a căuta legea care domnește în interiorul unui text ; explorînd lumea dinăuntru, va trebui neapărat să observăm toate raporturile, toate ecourile externe. Sîntem îndemnați la un du-te-vino... Prin chiar arbitrarul ei, închiderea textului face inevitabilă mișcarea deschiderii. Se poate ca structura descifrată, printr-o mărire extremă, la nivelul unei îmbinări sintactice, să ducă la descoperirea omologului său la un alt nivel, nu în textul unei pagini izolate, ci la scara unei întregi opere, a unei lumi imaginare, sau a unui moment al istoriei“ [4].

Eseurile pe care le prezentăm în traducere în volumul de față, ce-l înfățișează pe autor în ipostaza de critic de artă și istoric al ideilor, oferă, prin chiar momentul istoric major, ales drept termen de referință al „exteriorității“ unei întregi serii de opere, prilejul unei noi reflecții substanțiale asupra acestei problematici. Căci, fiind o adevărată „linie despărțitoare în istoria politică a Europei“, Revoluția franceză de la 1789 nu putea să nu-și transmită ecourile în creația artistică, culturală în genere. Care este însă natura acestor răsfrîngeri ? Cum se transformă și se remodelează imaginarul colectiv, sistemul de semne produs de societate într-un asemenea moment crucial ? Cum este pregătită și receptată, în lumea artelor, zguduirea istorică, chiar atunci cînd, în aparență, această lume continuă să-și dezvolte viziunea conform unei logici specifice, în relativă independență față de eveniment ? Sînt întrebări la care nu se caută răspunsul cel mai facil, în sensul înregistrării exclusive a reflexului imediat. Căci nici „accentuarea pătimașă. în sînul curentului neoclasic, a tendințelor romane și republicane, în detrimentul elementelor alexandrine“, nici „imageria de propagandă și contra-propagandă“, nici „înscenarea unui

[1] J. Starobinski, *Textul și interpretul*, traducere de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985, p. 44.
[2] Idem, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.
[3] Ibidem, p. 18—22.
[4] J. Starobinski, *Literatura. Textul și interpretul*, în ed. rom. citată p. 56—57.

ceremonial al sărbătorii publice" nu sînt faptele ce trezesc în primul rînd interesul interpretului sau, în orice caz, nu-i acaparează cîmpul vizual. El observă, de altfel, că „cele mai multe dintre operele de artă care ies la lumină în 1789 nu pot fi privite ca niște consecințe ale faptului revoluționar", încît invocarea unei „derivații simple de la cauză la efect" e considerată inoportună. În acest sens, criticul avusese ocazia să analizeze — și o făcuse cu strălucire — nuanțele complexe din cîmpul practicii și gîndirii artistice din deceniile secolului al XVIII-lea, anterioare Revoluției, în eseul publicat în 1964, sub titlul *L'Invention de la liberté, 1700—1789* (Inventarea libertății, 1700—1789) [5], urmărind trecerea dinspre arta rococo, moștenitoare mai exsanguă a tradiției baroce, către forme mai vitale, mai „voluntariste", afirmate spre sfîrșitul secolului. Pe de altă parte, cercetătorul știe că, în general, „momentele de ruptură violentă" sînt mai puțin productive pe plan artistic și că, înainte de a-și inventa propriul limbaj, epocile revoluționare „se servesc încă multă vreme de formele moștenite, chiar atunci cînd se dorește a se proclama căderea lumii vechi". Produse ale unor perioade precedente, de echilibru și stabilitate, manifestările artistice aparținînd universului care apune fac, la rîndul lor, de multe ori, „dovada unei invenții și a unei îndrăzneli pe care am căuta-o zadarnic în operele în care artistul se străduiește să servească în mod util, moral, o ordine născîndă, o cetate nouă".

Cu astfel de rezerve, care îndeamnă la relativizarea unui determinism prea mecanic și a unui „sociologism grăbit" (cum îl numise în *Inventarea libertății),* Jean Starobinski este convins de faptul că a „confrunta stilul evenimentului revoluționar cu cel al operelor apărute în aceeași epocă" este „legitim și chiar

[5] *L'invention de la liberté, 1700—1789,* Geneva, Editions d'art Albert Skira, 1964.

indispensabil", întrucît oferă posibilitatea unei clarificări reciproce : arta și evenimentul au „o valoare de indiciu unul în raport cu celălalt, chiar atunci cînd, în loc să se confirme, se contrazic". Însemnătatea momentului revoluționar obligă, oricum, la o asemenea raportare.

„Indiciile" sînt căutate după o curbă ce duce de la semnele premonitorii ale răsturnărilor revoluționare către apogeul acestora, și sfîrșește dincolo de eveniment. Ca să le descopere, autorul realizează o secțiune în mai multe spații ale creației, de la pictură și sculptură, la arhitectură și muzică, la confluența dintre traiectoria evolutivă specifică acestor arte și dinamica socială. Selectează, pentru aceasta, cîteva opere semnificative ca expresie a „lumii pe sfîrșite" a aristocraticului *rococo* (la pictorii venețieni Francesco Guardi și Giandomenico Tiepolo, în operele lui Mozart de dinaintea *Flautului fermecat),* radiografiază apoi limbajul simbolic ce se coagulează sub semnul „mitului solar al Revoluției" (în proiectele „cetății geometrice", în pictura unui Jacques Louis David sau Johann-Heinrich Füssli, în neoclasicismul promovat în estetică de Winkelmann și în practica creației de sculptura lui Canova și adepții „desenului liniar" din „școala romană") ; are în vedere, în sfîrșit, căutarea unui nou echilibru, care e adeseori descoperit ca precar și lasă calea deschisă unor noi tensiuni ale spiritului creator (la W. Blake, Francisco Goya sau în *Flautul fermecat* al lui Mozart).

Nu e vorba, așadar, de o cercetare cu intenții de cuprindere exhaustivă a „împrejurimilor" Revoluției. Sensul „contemporaneității" artei cu evenimentul istoric e reperat într-un număr de realizări reprezentative pentru o viziune *mitică,* pe cale de a se cristaliza. Cititorul va observa foarte repede că ceea ce Jean Starobinski numește „lectura imaginară a momentului istoric" se structurează în jurul a două mari simboluri — *lumina* și *întuneri-*

cul — angajate într-un fel de înscenare dramatică ce înscrie în emblemă liniile de forță ale dinamicii istorice.

Modelarea mitică a viziunii e anunțată, într-un chip oarecum insolit, încă din primele pagini ; căci nu un fapt artistic reține, pentru început, atenția criticului, ci unul aparținînd sferei aparent neutre, extra-istorice, a fenomenelor naturale ; însă a unor fenomene citite prin prisma sensibilității „prerevoluționare". Geroasa iarnă a anilor 1788—1789 poate deveni, în felul acesta, un simbol premonitoriu : o dovedesc însemnările lui Bernardin de Saint-Pierre din anul Revoluției, care ascund, sub aparența lor de modestă înregistrare a unor fapte de redusă semnificație (ravagiile provocate de îngheț în grădina casei sale și trezirea lumii vegetale la o primăvară tîrzie), o schemă mitică reactualizată, care va domina imaginarul epocii — acel „mit solar al Revoluției". „Cataclismul (natural) — notează eseistul — devine emblema nenorocirilor statului", iar îndelung așteptata venire a primăverii e interpretată ca o „profeție a reînnoirii universale".

Acest tipar se regăsește și în spațiul analitic acordat în capitolele imediat următoare : *Ultimele scînteieri ale Veneției* și *Mozart nocturnul*. Cele din urmă pîlpîiri ale feeriei rococo din pictura lui Guardi, apoi a lui Tiepolo, la care sărbătoarea aristocratică apare din ce în ce mai golită de sens (prezența cvasiubicuă, la acesta din urmă, a personajului de „commedia dell'arte", Pulcinella, care subliniază derizoriul universului de măști și iluzii, e simptomatică), sînt privite ca semne ale unei „întoarceri la haos" : gesticulația grotescă și absurdă sugerează, dincolo de măștile surîzătoare, ruina unei lumi. La rîndul său, exemplul operelor mozartiene e elocvent, în măsura în care sugerează, în ultimă instanță, necesitatea unei ordini în haosul baroc și rococo. Dacă în *Nunta lui Figaro* (1786) mai figura „confuzia și dezordinea în care se pierd rangurile sociale, în care se amestecă amărăciunea, plăcerea, iluzia travestirilor, greșeala și iertarea", în *Don Giovanni* (1787) pedepsirea spiritului instabil, dedat tuturor excesele, de către o instanță reordonatoare, nu e străină de năzuința spre o nouă geometrie existențială : „În mitul lui Don Juan, stilul existenței baroce — notează criticul — se expune sub forma sa cea mai exagerată și se supune în același timp unei condamnări radicale". Va trebui însă să apară — în 1791 — *Flautul fermecat*, pentru ca să se dezvăluie, sub desfășurările feerice, un întreg ritual al purificării, o suită de probe inițiatice, după model francmasonic, sugerînd victoria finală a binelui, luminii și rațiunii, asupra forțelor întunericului : nouă „vîrstă de aur" a umanității.

Se descifrează astfel, treptat, în preajma Revoluției, liniile acelui „mit solar", pe care Jean Starobinski îl consideră emblematic pentru sfîrșitul secolului al XVIII-lea : „Metaforele luminii victorioase asupra tenebrelor, ale vieții renăscînd din sînul morții, ale luminii readuse la începutul ei, sînt imagini ce se impun pretutindeni în apropierea anului 1789". În ele, criticul vede de fapt „imaginea cheie", „faptul central", „datul generator" pe temeiul cărora anumite idei, evenimente, opere de artă pot fi „tratate pe picior de egalitate". Ceea ce fusese însă feerie finală, „veselă întoarcere la haos" pentru o societate muribundă, fascinată de sfîrșit și trăindu-l într-un ultim elan sărbătoresc, se transformă într-un spectacol al reîntemeierii : din această perspectivă schimbată, distrugerile în efigie provocate de Revoluție capătă înfățișarea unui alt haos, promițător de înnoiri, iar sărbătoaret revoluționară se va putea defini drept celebrare a unor proaspete energii transfiguratoare. Vechi tipare mitice reînvie, servind expresiei unor aspirații actuale, iar „adevărul strict al evenimentului" trece în

plan simbolic, e prelucrat într-o matrice a imaginarului colectiv. (Ne putem reaminti, în acest context, de observațiile lui Mircea Eliade, relative la supraviețuirea unor „scheme" mitice pînă în vremea noastră).

Lectura lui Jean Starobinski surprinde cu finețe dinamica acestei mitologii renăscute sub impulsul stării de spirit revoluționare. Mitul — observă el — „se situează la un nivel de conștiință care e deopotrivă cel al interpretării realului și al producerii unei noi realități" : înlăturarea forțelor întunericului, ca necesară reîntoarcere la haos, e și o eliberare a spațiului pentru o nouă construcție, deschidere a unui cîmp infinit de posibilități. Pe ruinele vechii lumi urmează ca „ principiile universale", învestite, în aceeași perspectivă mitică, cu puteri fondatoare, să reconfigureze „haosul" : întoarcerea la origini devine o promisiune a mersului înainte. Pentru a nu rămîne însă pure abstracțiuni, principiile se cer aliate cu pasiunea : o spusese încă Rousseau, „voința generală" va deveni formula în care se unifică cei doi termeni. „Limbajul rațiunii — scrie Jean Starobinski —, antrenat de pasiunea voluntară, își caută în lume punctul de inserție, receptacolul. Marile momente revoluționare sînt episoadele acestei *încarnări*" (v. capitolul *Principii și voință).* Simbolica luptă dintre *lumină* și *întuneric* redevine vizibilă : *acțiunea* revoluționară în numele marilor, *luminoaselor* principii, nu poate evita *confruntarea* cu forțele adverse, cu „întunericul".

O semnificativă ilustrare a ideii de ordine principială, promovată de doctrina de la 1789, este descoperită în proiectele „cetății geometrice" imaginate de cîțiva dintre arhitecții epocii revoluționare (Boullée, Ledoux, Quatremère de Quincy) : oraș ideal a cărui ordine geometrică e semnul însuși al *rațiunii* și al luminii. Respingerea ornamentului, a gustului baroc și rococo al perioadei precedente, cultivarea formelor geometrice pure traduc deo-

potrivă reacția contra lumii vechi, „vicioase", ascunse sub măști și minciună, și afirmarea unei noi morale, a plenitudinii și a simplității naturii umane ; nu mai puțin însă și obsesia complementară a unui „centru tenebros", menit să întrețină, în timpul Teroarei, ideea „uciderii simbolice a ordinii vechi". Acestei arhitecturi austere în geometria ei, ce se vrea în primul rînd funcțională, i se adaugă și o dimensiune retorică : e o „arhitectură vorbitoare", atrăgînd mulțimile, prin monumentalitatea și emblematica sa, la un ceremonial ce tinde să se substituie celui propriu-zis religios. Așa-numitele „altare ale patriei", la care, pentru a se oficia cultul Rațiunii, se recurge la „emblemele substitutive" (copii, actrițe figurînd zeițe, chiar arbori etc.), duc la extrem o atare retorică.

În strînsă legătură cu o asemenea tendință de emblematizare a operei arhitecturale, e abordată și problema *sărbătorii revoluționare,* manifestare prin excelență simbolică, remodelată în aceeași perspectivă mitică, drept *act fondator* al unei noi comuniuni umane, luminată de rațiune și însuflețită de puterile sentimentului. Diferența față de „sărbătorile galante", în care — cum se scria în *Inventarea libertății* — „încîntarea" începuse să fie resimțită ca „minciună", iar deziluzia, specifică conștiinței baroce, urmează inevitabil strălucirii festive[6], se vede imediat. Noile ritualuri sînt de fapt inversul celor vechi : „rituri ale unei noi supuneri, ce nu-i mai hărăzește pe oameni arbitrarului unui singur om, tiran sau despot ; ceea ce domnește de acum înainte este puterea sentimentului și a rațiunii care, în fiecare, luminează și susține natura omului și îl unește cu ceilalți oameni" *(Arhitectură vorbitoare, vorbe eternizate).* Iar emblema acestei „noi alianțe" în decor sărbătoresc este *jurămîntul,* moment al unei *consacrări* ce nu mai e solici-

[6] *Op. cit.,* p. 86.

tată divinității, ci e rezultatul voințelor omenești individuale, reunite într-o unică putere coagulantă. Ponderea acestui motiv în pictura istorică a lui J. L. David *(Jurămîntul Horaților, Brutus)* devine astfel semnificativă pentru reactualizarea, în arta Revoluției, a unor modele arhaice : el se înscrie în arsenalul noii retorici revoluționare, ca „restaurare" a unei *origini :* „Dacă pe de o parte [jurămîntul] instaurează un viitor, el repetă, pe de altă parte, un arhetip contractul foarte vechi". Actualitatea comunică din nou cu mitul, și o face chiar și atunci cînd imaginea plastică nu mai recurge la costumele „antice", ci reprezintă evenimente și figuri ale momentului, ca în *Jurămîntul de la Jeu de Paume* sau *Marat asasinat.* Esențialul este, după expresia criticului, de a „propune spectatorului niște acțiuni exemplare", a căror exemplaritate sporește printr-o „execuție supusă stilului unui model exemplar" *(Jurămîntul : David).* Or, o asemenea „supunere" stilistică a putut fi observată încă înainte de Revoluție, în conturarea tendințelor neoclasice, susținute teoretic de estetica lui Winkelmann. Fără a însemna o inovație care să poată fi pusă pe seama evenimentului revoluționar, ci fiind mai degrabă indiciul unei voințe de *regenerare* și *restaurare* (dictată de chiar saturația provocată de proteismul baroc-rococo), „întoarcerea la antic" nu era străină totuși de starea de spirit care îl anunța, de vreme ce se situa, în fond, tot în perspectiva unei revigorante întoarceri la origini, la o artă ghidată de echilibrul rațional (v. capitolul *Roma și neoclasicul).* Această valorizare a *paradigmaticului* de către artiștii de la 1789 nu ascunde însă privirii interpretului acele „împrumuturi, măști, mitologii ale unei alte epoci" ce dezvăluie amintitul „decalaj între situația spirituală a epocii și inventarea formelor", despre care se scria în *L'invention de la liberté* [7]. E o situație

[7] *Op. cit.*, p. 41.

care va genera, de altfel, un sentiment de insatisfacție : apare conștiința distanței reale față de antichitate, a căderii în mimetismul unei lumi dispărute. Sculptura lui Antonio Canova, cel mai notoriu reprezentant al școlii neoclasice romane, o dovedește, sub chiar aparența perfecțiunii sale formale, a marii sale luminozități. „Idealismul" începe să fie resimțit, pe de altă parte, ca restrictiv pentru personalitățile creatoare ce simt nevoia exprimării tuturor dimensiunilor lor spirituale. Partea de umbră, de tulbure frămîntare, de mister a subiectului uman își cere drepturile. Se reține, în acest sens, o anumită dramatizare a viziunii în cadrul neoclasicismului (la un Flaxman sau Carstens), dar mai ales dimensiunea obscură din opera elvețianului Füssli (care e și autorul celebrului *Coșmar),* reînvierea dramaturgiei umbrei și a luminii în viziunile apocaliptice ale lui William Blake, într-o vreme cînd, într-o altă arie de preocupări, Goethe își concepea teoria culorilor, pe baza aceleiași polarități a *luminii* și *întunericului* (1791). Mai departe de ecourile Revoluției franceze, deși contemporan cu ea, un artist precum Goya va fi atras mai degrabă, după traversarea primelor influențe rococo, de aspectele neliniștitoare și întunecate ale lumii : monștrii născuți din „somnul rațiunii" și angoasele unei vitalități elementare vor ajunge să domine în opera sa, anunțînd marile frămîntări ale picturii moderne. „Denunțarea întunericului— citim în capitolul *Goya* — provoacă o viermuială de creaturi bestiale. Recursul la obîrșie se întoarce spre izvoarele profunde ale vieții. Iată punctul de hibridare, confluentul singular în care la Goya culorile vieții vin să se amestece cu umbrele răului". Autorul *Capriciilor* apare însă ca semnificativ și pentru ceea ce Jean Starobinski numește „destinul îndepărtat a ceea ce a fost în joc în 1789" : tabloul execuțiilor din 1808, prilejuite de invazia trupelor napoleoniene în Spania, este o dovadă

Dar despre o „întoarcere a umbrei" vorbește și proiectul lui Goethe, doar în parte realizat, de a continua *Flautul fermecat* mozartian : lumina altădată învingătoare face loc fărturilor „adîncii nopți". Neliniștea modernă a întrebărilor fără răspuns pătrunde ca și definitiv în spațiul imaginarului.

Incursiunea lui Jean Starobinski în „împrejurimile" artistice ale anului revoluționar 1789 se soldează — deși pune în discuție doar un număr redus de opere și personalități exemplare — cu o viziune de o remarcabilă coerență asupra metamorfozelor „sistemului de semne" al epocii. Apelînd la o articulare mitică a imaginii despre fenomenul cercetat, criticul își argumentează convingător afirmația că „această istorie simbolică se lasă descifrată ca fiind gloria și tribulația luminii" (v. *Principii și voință)* : e tiparul care conferă untiate și organicitate lecturii sale. O atare abordare, corespondentă *tematismului* în sens larg, ce definește și demersul criticului literar (interesat, cum se știe, îndeosebi de temele *privirii* — „transparența și obstacolul" la Jean-Jacques Rousseau, *masca* și realitatea pe care o disimulează etc.), e dictată oarecum de chiar natura evenimentului interpretat : moment de ruptură radicală și moment inaugural, angajînd așadar tiparele mitice ale unei *eshatologii,* cu necesara distrugere haotizantă a lumii vechi, și ale unei noi *geneze.*

Că *lumina* și *întunericul* sînt „actorii" acestei drame situabile în perspectiva unei „gîndiri mitice" (cum o numea Lucian Blaga) e foarte firesc : sîntem în secolul Luminilor, al rațiunii ce se dorește victorioasă asupra obscurității și ignoranței. Conturîndu-i „emblemele", Jean Starobinski invită la o confruntare a faptului artistic cu istoria, o confruntare care să evite determinismul mecanic și generalizările pripite. De la rococoul pe cale de dispariție la neoclasicism și primele afirmări ale unei subiectivități conflictuale, ce vor deschide drumul romantismului, criticul descifrează un itinerar al creației care, luminat de Istorie, nu se dezvăluie mai puțin determinat de o dialectică proprie, de o energie a *formelor* în mișcare. Este vorba de o luminare reciprocă, ce avertizează asupra faptului că, dacă fenomenul creator nu poate rămîne indiferent față de realitatea social-istorică, nici istoria nu se poate izola de lumea imaginarului : generată, întreținută, transformată de istorie, creația artistică este la rîndul său o sursă de energii ce nu rămîn fără ecou în spațiul transformărilor sociale. „Lectura imaginară" a momentului istoric 1789, propusă de cartea lui Jean Starobinski, e și sub acest unghi edificatoare.

ION POP

Anul 1789 este o linie despărțitoare în istoria politică a Europei. Trasează el oare o frontieră și în viața stilurilor ? La prima vedere, nu se poate situa aici nici un eveniment major din istoria artei, nici o apariție semnificativă. „Întoarcerea la antic" precede Revoluția, gustul neoclasic s-a afirmat, și s-a răspîndit pe larg mai apoi, de pe la 1750. Formele pe care Revoluția le va pune în slujba ei sînt inventate încă înainte de 1789. Ce se poate menționa la activul ei ? Accentuarea pătimașă, în sînul curentului neoclasic, a tendințelor romane și republicane, în detrimentul elementelor alexandrine ; uriașa răspîndire a unei imagerii de propagandă și de contrapropagandă ; punerea în scenă a unui ceremonial al sărbătorii publice. La prima vedere, bilanțul pare dezamăgitor. Cu atît mai dezamăgitor cu cît trebuie întocmit și un pasiv ; anii fierbinți ai Revoluției îi obligă la o inactivitate aproape completă pe artiștii tributari comenzilor aristocrației și claselor bogate ; arhitecții, portretiștii, creatorii de mobilier, bijutierii vor trăi vremuri grele. Față de cei cîțiva care se raliază Revoluției și devin artiștii ei oficiali, precum Louis David, sînt foarte numeroși cei ce se văd constrînși să supraviețuiască practicînd artele minore (viniete, gravuri etc.). Unii dintre ei, mai strîns

legați de nobilime, chiar emigrează, începînd cu 1789, și nu sînt înlocuiți imediat. Arta este fără îndoială mai aptă să exprime *stările* de civilizație decît momentele de ruptură violentă. Știm acest lucru și din exemple mai recente : revoluțiile nu-și inventează imediat limbajul artistic ce corespunde noii ordini politice. Ne servim încă multă vreme de niște forme moștenite, chiar atunci cînd dorim să proclamăm căderea lumii vechi.

A vorbi despre 1789 înseamnă a observa ivirea Revoluției și nu efectele ei pe termen lung. Înseamnă a încerca să o înțelegem în timpul apariției sale, în vecinătatea cauzelor ei apropiate, a simptomelor, a semnelor sale vestitoare. Majoritatea operelor de artă care ies la lumină în 1789 nu pot fi considerate drept consecințe ale faptului revoluționar. În Franța și în afara Franței, anumite edificii, tablouri, opere muzicale au fost terminate în momentul în care răscoala zguduia Parisul și cînd monarhia franceză se clătina. Concepute înainte de eveniment, susținute de o intenție de lungă respirație ce nu datora nimic febrei acelor zile arzătoare, aceste opere par a ne invita să le interpretăm independent de contextul oferit lor de istorie. O asemenea coincidență nu permite invocarea unei simple derivări de la cauză la efect.

Însă pura coincidență nu e, aici, lipsită de semnificație. Revoluția purcede ea însăși dintr-o gîndire și dintr-un climat moral care-i premerg ; ea este ivirea lor la suprafață, în aer liber. Istoria anului 1789, sancțiune vehementă a unei transformări sociale pregătite și în parte săvîrșite de multă vreme, desfășoară o serie de evenimente spectaculare, înlănțuite precum scenele unei tragedii, luminate de o rază de rară intensitate : mai mult decît pentru oricare alt moment al istoriei, avem impresia că ni se oferă un *text,* marcat de un stil analog cu cel al unei opere premeditate. Încă din perioada revoluționară, n-au lipsit comentariile pentru

care 1789 era o *pagină* scrisă de mîna lui Dumnezeu sau de aceea a poporului... Devine îndreptățită, chiar indispensabilă confruntarea dintre stilul evenimentului revoluționar și cel al operelor de artă apărute în aceeași epocă. În absența unei legături cauzale directe, să cercetăm sensul ivit din conjunctură. Arta și evenimentul se luminează unul pe celălalt ; ele au o valoare de indiciu unul în raport cu celălalt, chiar atunci cînd, în loc să se confirme, se contrazic.

În această apropiere dintre operele de artă și eveniment, partea preponderentă îi revine evenimentului. Atît de vie e lumina răspîndită de Revoluție, încît nu există eveniment contemporan pe care să nu-l lumineze. Fie că-i acordă atenție, fie că o ignoră, că o aprobă ori că o condamnă, artiștii din 1789 sînt contemporanii Revoluției. Nimic nu poate face ca ei să nu fie situați în raport cu ea : într-un anume fel, ea este cea care-i judecă. Ea impune un criteriu universal, care dă măsura a ceea ce este modern sau învechit. Ea promovează, pune la încercare o nouă normă a legăturii sociale, față de care operele de artă nu pot evita să capete o valoare de încuviințare sau de refuz.

GERUL

Iarna 1788—1789 a fost foarte friguroasă. La Veneția, laguna a înghețat : putea fi traversată cu piciorul. Cîteva tablouri anecdotice ne-au rămas în legătură cu acest spectacol. Mai multe gravuri i-au fost consacrate pretutindeni acestui memorabil capriciu al vremii. La Paris, Sena s-a împotmolit în ghețuri. Hubert Robert, pictor al metamorfozelor capitalei, a găsit în acest fapt pretextul unui tablou : a fost una dintre operele expuse la Salonul din 1789. În Franța, recolta din vara precedentă fusese slabă. Poporul suferea, era cuprins de îngrijorare, se agita. În provincie au avut loc răscoale și jafuri.

Goya va fi cel care — într-un carton de tapiserie poate anterior anului 1788 — ne va face să înțelegem cel mai bine sărăcia iernii. O putere nemiloasă lucrează în acest spațiu întunecat, lăsat pradă vîntului înghețat. Supraviețuirea devine o sarcină grea. Cu toate acestea, pe drum se văd niște țărani. Înfruntă gerul și înaintează. Îi cheamă un țel. Călătorul curajos înfruntă viscolul și se retrage spre căldura lăuntrică ; se strînge om lîngă om. O comuniune emoționantă apropie tot ceea ce se încăpățînează să trăiască.

Primăvara a venit tîrziu. Să-l ascultăm pe Bernardin de Saint-Pierre : „În prima zi de

mai a acelui an 1789, coborîi, la răsăritul soarelui, în grădină, să văd în ce stare se afla, după acea iarnă îngrozitoare în care termometrul a scăzut, la 31 decembrie, cu 19 grade sub limita de îngheț. Pe drum, mă gîndeam la grindina dezastruoasă din 13 iulie, care bătuse în tot regatul. Intrînd în grădină, n-am mai văzut nici varză, nici anghinară, nici iasomie, nici narcise ; aproape toate garoafele și zambilele mele pieriseră ; smochinii mei erau morți, ca și dafinii, care înfloreau de obicei în luna ianuarie. Cît despre iedera mea cea tînără, crengile i se uscaseră în cea mai mare parte, iar frunzișul îi ruginise.

Totuși, celelalte plante erau sănătoase, deși creșterea le-a fost întîrziată cu peste trei săptămîni. Chenarele mele de căpșuni, de viorele, de cimbru și de ciuboțica-cucului erau împestrițate toate cu verde, alb, albastru și stacojiu ; iar garduríle mele vii de caprifoi, de zmeură, de coacăzi, de trandafiri și de liliac erau toate înverzite de frunze și de boboci. În ce privește șirurile mele de vie, de meri, de peri, de piersici, de pruni, de cireși și de caiși, ele erau toate înflorite. Ce-i drept, viile abia începeau să-și întredeschidă mugurii ; însă caișii legaseră deja rod" *(Voeux d'un solitaire)*.

Acest observator atît de atent are în față, în universul vegetal, dublul spectacol al morții și al vieții. Îi descrie amănunțit culorile. Observăm, mărită neobișnuit de mult, frumusețea trecătoare a unei grădini ce renaște după distrugere. Citind textul acesta, ne închipuim o clipă că ne aflăm dincoace de istorie, într-un regat foarte mic, așezat la marginea tuturor evenimentelor omenești. Moartea și viața nu au aici înțelesul pe care-l capătă în luptele în care se opun voințe adverse : nu sînt decît niște fenomene firești, conforme cu ordinea veșnică a naturii. Nu va fi fiind oare acesta refugiul contemplativ al unui suflet pe care violența istoriei îl înspăimîntă ? Să fie oare universul vegetal un orizont de fugă ?

Cîtuși de puțin. În realitate, pentru Bernardin de Saint-Pierre umbra istoriei se proiectează cu limpezime în tulburarea naturii. Citind urmarea textului pe care tocmai l-am citat, vom constata că grindina, furtuna, gerul înseamnă cu mult mai mult decît o catastrofă naturală : ele sînt imaginile sensibile prin care falimentul amenințător, decrepitudinea instituțiilor, mizeria poporului se exprimă la scara universului fizic. Sub această lectură simbolică, cataclismul devine emblema nenorocirilor statului : nu e cîtuși de puțin decorul lor adăugit ; el ne oferă manifestarea lor vizibilă. Primăvara și izbucnirea ei de viață propun, în schimb, speranței un pretext convingător. Este profeția unei înnoiri universale.

Se va spune că o astfel de lectură simbolică a semnelor timpului este caracteristică unui suflet naiv (sau fără îndoială fals-naiv) care nu cunoaște bine ordinea anonimă a legilor naturii și care pretinde că descifrează intențiile unei Providențe în domeniul unde domnește doar înlănțuirea cauzelor mecanice. Ce poate fi mai anacronic decît această atitudine izvorîtă din scrierile sacre în epoca în care nici o minte luminată nu mai consimte să le dea crezare ? Bayle, Fontenelle, Voltaire n-au condamnat oare cum se cuvenea credința în semne și în oracole ?

Cu toate acestea, interpretarea lui Bernardin de Saint-Pierre, asociind grindina, gerul și gestiunea dezastruoasă a finanțelor publice, ne face să întrevedem unul dintre aspectele esențiale ale sentimentului care precumpănea în primăvara lui 1789. Dezastrul financiar și tulburarea meteorologică erau cele două fețe ale unei aceleiași adversități : amenințarea falimentului își găsise expresia cosmică în grindina din 13 iulie 1788 ; orbirea neomenească a elementelor era dublată și se oglindea, ca să spunem așa, în înfățișarea de neînlăturat a deficitului. Aceeași putere întunecată, nesăbuită,

dușmănoasă, se manifesta. Aceeași rea-voință obscură sălășluia în cer, în instituții, în administrație. Sistemul feudal căpătase asprimea unui lucru opresiv ; marea risipă a prinților și nobililor, ce se împotriveau tuturor avertismentelor, lua înfățișarea încăpățînată a unui flagel natural.

Gerul. Deficitul. „Nu poate fi zugrăvită surprinderea națiunii... nici indignarea ei atunci cînd a aflat cît de uriaș era deficitul : nenorocirile Franței erau simțite, însă nu fuseseră calculate“ (Rabaut Saint-Étienne *). Pentru oamenii din Starea a treia, deficitul înseamnă recea traducere numerică a petrecerilor curții și nobilimii. Deficitul înseamnă sărbătoarea înghețată, este iarna greierilor aristocratici a căror vară fusese petrecută cîntînd și dansînd. Inconsecvențele regimului fuseseră denunțate de Figaro al lui Beaumarchais : „Era nevoie de un calculator, dar [slujba] a obținut-o un dansator“. Acum, cînd dansatorii și-au încheiat menuetul, cînd jucătorii au încetat să mai mizeze fără să socotească, iată că a venit și vremea socotelilor, a *Dărilor de Seamă* și a calculatorilor.

Desigur, cheltuielile fastuoase nu goliseră singure Vistieria. Ajutorul dat „răsculaților“ din America fusese costisitor... Însă, lumea avea sub ochi castelele cumpărate sau construite pentru regină, podoabele, focurile de artificii, risipa nebunească. Bilanțul făcut de calculatori era un act de acuzare împotriva unui stil de viață care-și găsise apogeul în rococo și care se rafina în decorul mai sobru al stilului Ludovic al XVI-lea. Acest stil fusese unul al cheltuielii, în toate registrele vieții materiale, ale vieții sensibile și ale vieții intelectuale. El înmulțise și împletise ornamentele, răspîndise

---

* *Jean-Paul Rabaut Saint-Étienne* (1743—1793), om politic francez ; girondin, ghilotinat în timpul Revoluției **.

** Notele cu asterisc aparțin traducătorului.

strălucirea cristalelor, a metalelor, a lustrului, într-o scînteiere de lumini reînnoite la nesfîrșit. Această artă construise în jurul celor bogați și puternici un decor de petreceri necontenite în care plăcerea, lumina orbitoare, surprizele nu se istoveau decît pentru a renaște după a scurtă eclipsă. Sensibilitatea rococoului nu trecea cu vederea, între sclipirile vii ale momentelor prielnice, întunecarea trecătoare, stările de slăbiciune și de epuizare : însă avea încredere într-o capacitate ce reînvia sufletul pentru noi senzații, pentru noi idei vii, pentru noi imagini aținătoare. Tot așa, după ce s-au ruinat jucînd la marele risc, prinții contau pe marea dărnicie a regelui, sau pe banii împrumutați, sau pe pămînturile lor, care, pe întreita cale a venitului direct, a impozitului sau a ipotecii, puteau să furnizeze noi resurse.

În procesiunea Stărilor Generale, în această primăvară de sărăcie desăvîrșită, ostentația fastuoasă a costumelor nobilimii și clerului scandalizează poporul ; acești privilegiați lipsiți de strălucire personală, acești „iluștri necunoscuți" (expresia e a scriitoarei Madame de Staël), par să uzurpe distincțiile cu care se împodobesc. Să-l ascultăm pe un deputat din Starea a treia, protestantul Rabaut Saint-Étienne : „Înaltul cler, strălucind în aur, și mărimile regatului, strînși în jurul baldachinului, etalau cea mai mare pompă, în vreme ce Starea a treia părea că poartă doliu. Însă această lungă cohortă reprezenta națiunea, iar poporul a simțit atît de bine acest lucru, încît o copleși cu aplauze. El striga : *Trăiască Starea a treia !*, așa cum de atunci încoace a strigat *Trăiască Națiunea !* Această distincție nepolitică avu un efect contrar intențiilor curții, și anume că Starea a treia își recunoștea apărătorii și părinții în oamenii cu cravate mari, cu mantie neagră, iar dușmanii în ceilalți... Acești oameni, ce nu ieșiseră niciodată din provinciile lor și care abia părăsiseră spectacolul mizeriei din orașe și sate, aveau sub ochi mărturiile fastuoaselor cheltuieli ale lui Ludovic al XIV-lea și Ludovic al XV-lea și ale goanei după plăceri a unei noi curți. Castelul acesta, li se spunea, a costat două sute de milioane ; palatul fermecat de la Saint-Cloud a costat douăsprezece ; nu se cunosc cheltuielile pe care le-a prilejuit Micul Trianon. Iar ei răspundeau : această măreție este produsul sudorii poporului".

Momentul acesta în care, pentru niște spectatori care s-au deprins să calculeze, magia fastului a încetat să mai aibă efect, e important : cheltuiala nu mai inspiră mirarea respectuoasă ; contează doar truda care a produs aceste palate. Iar oamenii necunoscuți, în lipsa cărora societatea strălucită n-ar fi ajuns să aibă decorul ei de iluzii, își vor face auzite dorințele.

Pentru cei care o condamnă și vor s-o înlăture, lumea pe cale să se sfîrșească ia înfățișarea răului : este expresia unei voințe ce refuză în mod activ binele universal, ce se închide în mod nesăbuit în desfătările ei separate și care, în felul acesta, devine echivalentul unui accident al naturii, al unui flagel pe care oamenii cu judecată trebuie să-l combată și să-l stăpînească.

Dar să pătrundem pentru cîteva clipe în universul aristocratic din 1789 : să încercăm să-l înțelegem dinlăuntru, așa cum s-a înțeles el însuși. Vom descoperi în el o secretă legătură cu condamnarea care-l lovea din afară. Pînă și în plăcerile cele mai excesive, el e muncit de sentimentul morții și de fascinația sfîrșitului. Nu are nimic de opus adversarilor săi, cedează. Are o conștiință încărcată, își ascultă acuzatorii (Rousseau, Figaro etc.) și visează reforme, filantropie, regenerarea. Dar nu se dezobișnuiește de petrecerile costisitoare și aleargă cu capul plecat către propria sa ruină. Sentimentul crepuscular, acut, dezamăgit, inteligent domină un anumit număr de opere de

artă și de opere literare : în această artă legată de o clasă pe sfîrșite, ni se va întîmpla să găsim deopotrivă semnele epuizării și o libertate adesea admirabilă, produsă de ruperea tuturor legăturilor și de acel soi de beție pe care ți-l dă, în preajma morții, sentimentul că nu mai ai nimic de pierdut. Paradoxul este că, prin îndrăzneala lor, prin minunata lor dezinvoltură, aceste opere de zadarnică cheltuială, de pur capriciu, aceste opere emanate dintr-o societate muribundă fac dovada unei invenții și a unei îndrăzneli creatoare pe care le-am căuta în zadar în operele în care artistul se străduiește să slujească în chip folositor, moral, o ordine născîndă, o cetate nouă.

ULTIMELE SCÎNTEIERI ALE VENEȚIEI

Anii aristocraticei republici a Veneției sînt numărați. Arta lui Guardi (care va muri la optzeci de ani, în ziua de 1 ianuarie 1793) își aruncă cele din urmă scînteieri. Da, o întreagă față a rococoului moare o dată cu el. Fiul său, Giacomo, nu va fi decît un onest vulgarizator, preocupat să obțină iertarea pentu „incorectitudinile“ tatălui său... Dar ce sfîrșit glorios ! Și ce profeție pentru pictura viitorului ! *Laguna cenușie* și *Incendiu la San Marcuola* ne sînt mai apropiate decît arta neoclasică : spiritul impresionismului e prefigurat aici în chip minunat. Și, dincolo de impresionism, una dintre vocațiile esențiale ale picturii, care este acea de a glorifica spațiul și lumina. În aceste pînze, în aceste desene, lumina domnește singură, trecătoare, peste agitația și mai trecătoare a oamenilor : însă trecerea luminii, clipa unei zile iau o înfățișare de absolut. În *Incendiu* mulțimea pare că face parte din cuptorul în flăcări : figurile oamenești sînt niște scîntei întunecate ; ele aparțin unui jăratic de care se desprind. Lumina catastrofei este principiul unificator.

Dinaintea fațadei neoclasice a Teatrului *La Fenice* (operă a lui Gianantonio Selva, încheiată în 1792), Guardi își ia, poate pentru ultima oară, creioanele și pensulele ca să traseze niște figuri ce se ivesc și se dizolvă cît ai clipi

din ochi. Amploarea cerului, spațiul străbătut de nori, umbra răspîndită pe pămînt, aerul care circulă tainic, arhitectura exactă, dar însufleţită de un freamăt blînd, acestea sînt prezenţele captate de Guardi. Efemerul care trece — o mică pată, după accepţiunea literală a termenului tehnic italian *macchietta* — nu e decît un accident al luminii. Omul dispare în faţa oraşului care este opera lui, iar oraşul dispare în spaţiul în care respiră.

Ultimele sărbători pe care Guardi le-a transcris — căsătoria fiului ducelui de Polignac (1790) — iau o înfăţişare de feerie arahneeană : în ceremonialul banchetului, scaunele au o viaţă proprie, ironică şi graţioasă ; dispunerea lor spaţiată, perfect regulată, simbolizează fără voie imperioasa puerilitate a etichetei aristocratice, care-i desparte chiar pe cei pe care-i adună laolaltă. Binecuvîntarea nupţială ne oferă imaginea unei mulţimi a cărei mişcare prelungeşte sinuozităţile decorului unei biserici rococo : oamenii înşişi nu sînt decît decor, se supun unui regizor invizibil care face să domnească pretutindeni capriciul arabescului, iar în interiorul acestuia — la fel ca nişte ornamente, apogiaturi sau grupete într-o melodie — ondulaţii şi oscilaţii minore, multiplicate, de o mai slabă amplitudine. Nu există totuşi nimic sarcastic în arta lui Guardi : o uşurare extremă a tuşei, o aerisire generală fac să se răspîndească în aceste imagini răsfrîngerea unui surîs detaşat şi a unei înţelepciuni contemplative care ştiu să pună de acord alunecarea desenului cu alunecarea timpului.

Sfîrşitul Veneţiei îşi găseşte în Giandomenico Tiepolo istoricul fabulos — mitograful său. Desenele şi frescele sale desfăşoară libertatea aproape infinită a unei arte care se împotriveşte propriului sfîrşit al oraşului. Se poate discerne în ele întîlnirea ciudată a unei sărăciri cu o frenezie...

El cunoaşte de minune, întrucît l-a practicat împreună cu tatăl său, meşteşugul marilor decoraţiuni murale alegorice. El ştie mai bine decît oricare altul să facă plauzibil un orizont himeric desfăşurat pe pereţii unui salon. Perspectivele aeriene nu mai sînt cele ale marii tradiţii baroce, în care cerul se deschidea într-un extaz de eternitate. La el, profunzimea zenitului nu mai este locuită de gloria divină. Eternitatea a dispărut. Rămîn norii zdrenţuiţi, un cer măturat de vînturi terestre, un peisaj păduratic în care natura capricioasă a răspîndit asperităţile, rocile duşmănoase, arborii chinuiţi, o violenţă stearpă, neistovita bizarerie a comediei animale. Giandomenico îşi refuză înfrumuseţarea şi gingăşiile molatice, asprele lui idile strîng laolaltă ţărani nevoiaşi, purcei, cîini înfometaţi. Această natură nu e refugiul sufletelor simţitoare. Ea abundă, dimpotrivă, în creaturi sălbatice, groteşti ori macabre. Giandomenico Tiepolo desenează cu vervă schelete sau fluturi de noapte. Ca să populeze şi să domine acest univers neliniştitor, el a reînviat figurile violente ale mitologiei : nu omul e regele creaţiei, ci centaurul ori satirul, hirsuţi, nervoşi, iuţi. Această asprime nu încetează totuşi să fie compatibilă cu o eleganţă jucăuşă şi cu un rîs mîhnit. Căci totul te face să rîzi. Atunci cînd Giandomenico transcrie scenele familiare ale vieţii veneţiene, el merge întotdeauna pînă la sarcasm şi la caricatură. El introduce peste tot nu ştiu ce irealitate, nu ştiu ce fantastic vioi şi bolnăvicios. Longhi pare un timid în comparaţie cu el. Aici, acrobaţi a căror virtuozitate atinge limita dezarticulării se arată în faţa unor spectatori pociţi. În altă parte, proprietari pîntecoşi sau cocoşaţi, nerozi şi strîmbîndu-se, parodiază riturile existenţei distinse. Însă o figură omniprezentă, obsedantă, circulă în acest univers ; o figură a scenei care scapă teatrului pentru a intra în viaţa obişnuită şi a o contamina cu irealitatea şi

deriziunea sa : e vorba de Pulcinella. Îl regăsim pretutindeni. În braţele centaurului care-l răpeşte. Mîncînd împreună cu satirul în peştera acestuia. Spectator în faţa dughenei şarlatanilor. Însoţind nepăsător plimbarea patricienilor... Printre toate aceste chipuri care sînt nişte măşti, el îşi poartă cu bună ştiinţă masca neagră cu nasul strîmb ; nu se ştie dacă ghebul şi burta lui mare sînt false ; mitra albă, peste măsură de mare, nu-l părăseşte niciodată şi pare că face parte din persoana sa. Pulcinella se reproduce şi mişună : e admirabil de prolific. E mai puţin un personaj singular cît o hoardă parazitară. Într-un fel de coşmar hazliu, Giandomenico pare a-şi fi închipuit că acest neam năvălitor, pentru care viaţa se mărgineşte la nişte zbenguieli derizorii, se străduia să alunge din Veneţia restul speţei umane. Mai crud decît Carlo Gozzi, care încercase să reînvie *commedia dell'arte* muribundă, Giandomenico introduce într-o lume senilă nişte figuri copilăreşti, ca şi cum ar vrea să ne facă să constatăm că trîndăvia puerilă a lui Pulcinella e adevărul profund al acestei societăţi al cărei rol isotric este de pe acum încheiat. S-ar crede că o mutaţie subită a dat naştere în fiecare familie unui mic Pulcinella, menit pentru restul vieţii sale nu muncii şi ocupaţiilor productive, ci gesticulaţiei absurde a unei sărbători perpetue. Omniprezenţa lui Pulcinella amestecat cu figurile mitologiei şi cu rămăşiţele familiilor de patricieni poate apărea drept simbolul unei confuzii ce ruinează toate ierarhiile şi toate separaţiile tradiţionale : el e agentul activ al unei voioase întoarceri la haos. *Il Mondo nuovo* (Lumea nouă) este, pentru mulţimea lui Giandomenico, un spectacol de iluzionism. Nu va exista o *nouă* lume : oamenii se strîng gloată în faţa imaginilor mincinoase, iar viaţa populară se lasă fascinată de nălucirile unei biete scene... Dar Pulcinella e muritor. Distracţiile lui, prevestind sfîrşitul unei lumi, au ele însele un sfîrşit. Giandomenico îl va înfăţişa pe patul său de moarte, hidropic fiind, întrucît a băut prea mult vin, ca pe un Silene căruia i s-a retras graţia lui Dionysos, păstrîndu-şi masca şi mitra în ceasul adevărului de pe urmă. Un medic cu urechi de măgar, văr cu Marele Doctor de care-şi bate joc Desprez, constată oprirea pulsului.

MOZART NOCTURN

Lumea venețiană a lui Giandomenico Tiepolo e cea din care se ivește libretistul lui Mozart, Lorenzo da Ponte. Nu va inventa nimic acest aventurier versificator : capodoperele sînt ale lui Mozart. Însă intuițiile sale sînt remarcabile. Să nu disprețuim cu prea multă ușurință libretul pentru *Così fan tutte* (1790). Vedem aici cum măști măgulitoare și declarații convenționale triumfă asupra unei iubiri ce se credea veșnică. Vedem că apar albanezi împopoțonați, oferind doar caricatura iubirii, iar clipa prezentă, oricît de mincinoasă, precumpănește asupra amintirii jurămintelor și despărțirilor scăldate în lacrimi. În inima naiv necredincioasă a Fiordiligiei și a Dorabellei, dragostea e acea tulburare legată de magia momentului fugar, acea amețeală fără viitor și fără trecut pe care epoca rococoului n-a încetat s-o experimenteze. Amantul favorizat e întotdeauna cel ce are îndemînarea de a fi prezent. Adevăr crud, care aruncă un văl de melancolie, datorită geniului divinatoriu al lui Mozart, peste această operă în aparență poznașă. La banchetul nupțial, după marșul militar ce vestește întoarcerea trecutului, logodnicii se regăsesc și se iartă, în decorul pregătit să celebreze apoteoza nestatorniciei. Iertarea șterge totul. Dragostea iese biruitoare : însă ea triumfă pe propriile sale ruine, la ceasul de noapte cînd fiecare dintre cei doi logodnici regăsește o amantă care se gătise pentru un altul. În această scenă, îmi place să le văd pe tinerele soții în toaletele modei exagerate a vremii. În camizole ori costume după moda engleză care, strîngînd destul de sus mijlocul, accentuează curba șoldurilor ; cu o spumă de muselină în jurul decolteului adînc ; cu părul clădit în înălțime cu cîteva rulouri de bucle ce recad pe ceafă ; cu bijuterii ale căror sclipiri le răspund celor ale lustrelor și cupelor.

Nunta lui Figaro (1786) fusese deja pentru Mozart prilejul de a încheia o operă într-un miraculos nocturn agitat, dezamăgit și înduioșat. Conferind intrigii o dimensiune pe care Beaumarchais n-o bănuise fără îndoială, muzica lui Mozart înfățișează admirabil confuzia și dezordinea în care se pierd rangurile sociale, în care se amestecă amărăciunea, plăcerea, iluzia travestirilor, greșeala și iertarea. Sub pinii unei mari grădini, continuarea amoroasă a nebunaticei zile nu regăsește ordinea condițiilor și a sentimentelor decît printr-o dublare a dezordinii și a păcălelii. S-a atins în treacăt, pentru o clipă, haosul și delirul...

În *Don Giovanni* (1787), episoadele nocturne sînt numeroase : omorul, balul, scena din cimitir. Noaptea finală cade peste cina libertinului și sosirea fatidică a oaspetelui de piatră. În ajunul evenimentelor ce urmau să marcheze sfîrșitul unei epoci, confruntarea dintre seducător și acel *uom di sasso* (om pe piatră) capătă un înțeles suplimentar ce se adaugă semnificațiilor tradiționale ale legendei. Don Juan este omul risipei și al excesului, omul clipelor fugare și al cuceririlor fără viitor. El își duce viața fără să socotească : cel care ține cartea, registrul celor *mill' e tre,* e servitorul socotitor. Pentru Don Juan, măsura nu e niciodată atinsă, limitele neexistînd decît pentru a fi depășite : singura lui religie este libertatea.

Aceasta îl autorizează pe „căpcăunul erotic" (Pierre Jean Jouve) să facă din existența lui un ospăț continuu. Libertatea revendicată de Don Juan nu e la început decît o afirmare a caracterului nelimitat al plăcerii : Sade manifestă o aceeași frenezie și, cînd scrie cele *120 de zile* *, cifra 120, în ciuda caracterului său definit, apare ca un simbol al nelimitatului. Însă această libertate nu este, pe de altă parte, neînrudită cu sentimentul care-i va însufleți pe oamenii Revoluției : cînd Don Juan exclamă *Viva la libertà*, s-a observat pe drept cuvînt că libertinul ia o înfățișare de „libertar". Pasiunea nelimitatului, ce refuză să recunoască frînele religiei, nu mai poate să se acomodeze cu pereții despărțitori și cu barierele unei ordini sociale riguroase : ca să le doboare, libertinul face apel la *rațiune* și se înarmează cu argumente morale. Prin chiar logica sa, pasiunea nelimitatului nu vrea să se mărginească la a însufleți existența unui individ privilegiat, ci pretinde să se universalizeze, să se extindă la scara neamului omenesc. E o mișcare ce poate fi descoperită mereu la Sade. Baudelaire are perfectă dreptate cînd scrie că Revoluția a fost făcută de niște voluptuoși : el îi desemnează pe acei oameni legați prin toate gusturile de universul aflat pe sfîrșite și care, întorcîndu-se împotriva acestuia, devenind dușmanii lui declarați, rămîn martorii credincioși ai dezordinii sale, ai liberelor sale speculații, ai poftelor sale contradictorii. Ei rămîn dominați de obsesia ucigașă a acestei societăți în momentul în care îi provoacă niște răni de nevindecat. Oameni ai Vechiului Regim, ei îi desăvîrșesc fatalitatea lăuntrică dîndu-i lovitura de grație — doborîndu-l. De aceea, ei apar drept cei dintîi luptători ai taberei revoluționare, dar pe care Revoluția îi va depăși și pe care îi vor acoperi

* *Les 120 jours de Sodome* (Cele 120 de zile ale Sodomei), roman al marchizului D. A. F. De Sade, scris între anii 1785—1789.

alte valuri. Figura eroică și scandaloasă a lui Mirabeau* corespunde destul de bine acestei definiții.

Don Giovanni se supune destinului său legendar. El îi întinde mîna statuii, se încăpățînează în sfidarea lui, iar pămîntul îl înghite doborît de fulger : victoria aparține ordinii vechi, Tatălui jignit, răzbunării tîrzii. Această morală, aparținînd unei îndelungate tradiții baroce, nu e totuși străină de starea de spirit prerevoluționară. Vedem opunîndu-se aici, pe de o parte, dorința nestatornică, discontinuitatea, clipele răzlețe ale existenței dizolvate, iar pe de alta, recea eterniatate a statuii, ce reprezintă cuvîntul ținut, dreptatea neînduplecată, permanența ordinii divine pe care nici o insultă nu o răstoarnă. În momentul în care se adîncește, în clasele privilegiate, vertigiul risipei și al imoralității, era inevitabil să se accentueze, în însăși conștiința celor pe care vîrtejul îi tîra cu el, imaginea a ceea ce ei se străduiau să nege cu atîta încăpățînare : permanentul, neschimbătorul, transcendentul. În mitul lui Don Juan, stilul existenței baroce se expune în excesul său cel mai mare și se supune totodată unei condamnări radicale. În ajunul crizei în care urma să dispară universul baroc (și succedaneul său, rococoul), trebuia aproape cu necesitate ca această condamnare să se reînnoiască, iar conștiința vinovată să-și aplice o ispășire imaginară, sortindu-i morții pe Valmont** și pe Don Juan. Oamenii de la 1787 puteau recunoaște fără îndoială mai bine, în fulgerarea lui Don Giovanni, clipa de pe urmă, clipa supremă a unei existențe alcătuite în întregime din clipe fugare ; ei știau din proprie experiență că, în goana nesfîrșită după plăcere, dorința năzu-

* *Honoré Gabriel Mirabeau* (1749—1791), om politic, orator, președinte al Adunării constituante în 1791.

** *Valmont*, personaj libertin din romanul epistolar *Legăturile primejdioase* de Pierre Choderlos de Laclos (1782).

ieşte în chip sumbru să sfîrşească, să-şi afle odihna şi să-şi liniştească prin moarte oboseala pricinuită de timp. În acest punct înaintat al libertăţii dizolvate, un fond întunecat vine să se manifeste sub strălucirea plăcerii şi a sărbătorilor sale. Dar acum, cînd pedeapsa îl loveşte pe libertin, al cui este triumful ? E oare al unui Dumnezeu al teologiei tradiţionale ? Al moralei unei societăţi regenerate ? Sau mai degrabă al puterii ucigaşe ce se vesteşte în adîncul întunecat al plăcerii ?

Nu există nici o îndoială în ce priveşte ultima operă a lui Mozart. Puterea victorioasă este, în *Flautul fermecat* (1791), divinitatea, însă o divinitate profund modificată de deismul secolului. Zorile ce apar la sfîrşit înseamnă Binele solar, care-i face să dea înapoi pe Monostatos şi pe Regina Nopţii :

Die Strahlen der Sonne vertreiben
die Nacht *

Lumina răsare pentru a consfinţi unirea frumuseţii cu virtutea : Pamina, fiica Reginei Nopţii, va fi a prinţului Tamino, a cărui dragoste a îndurat fără nici un moment de slăbiciune un lung şir de încercări, în tăcere şi singurătate. S-a spus totul despre slăbiciunea şi naivitatea libretului lui Schikaneder**, despre ceea ce îi datorează el lui Gozzi, lui Wieland***, abatelui Terrasson ****. Rămîne adevărat faptul că libretistul s-a supus marilor imagini simple ale geniului iniţiatic. Rămîne fervoarea masonică, ce face din bunăvoinţă un principiu cosmic. (Mozart, la fel ca atîţia dintre contemporanii săi, aparţine unei loji şi compune muzică pentru ceremoniile masonice. Ultima operă pe care o dirijează, în 1791, este o cantată a prieteniei). Prin chiar ideea fundamentală a *Flautului fermecat*, totul ajunge la o nouă vîrstă a lumii, la un început strălucitor, la o împăcare în care se restabileşte unitatea : eroul purificat primeşte de soţie o fiinţă ce reuneşte moştenirea universului diurn şi frenezia nocturnă, căci Pamina e fiica unui magician binefăcător şi a Reginei întunecate. Muzica lui Mozart ştie să facă din această sinteză alegorică o mare ceremonie misterioasă şi veselă.

---

* Razele soarelui alungă noaptea.

** *Emanuel Schikaneder* (1751—1812), actor şi compozitor german, autor al libretului pentru *Flautul fermecat* de Mozart.

*** *C. M. Wieland* (1733—1813), scriitor iluminist german.

**** *Jean Terrasson* (1670—1750), profesor de filosofie la Collège de France ; a scris romanul filosofic *Sethos* (1731).

MITUL SOLAR AL REVOLUȚIEI

Metaforele luminii biruind întunericul, ale vieții renăscînd din sînul morții, ale lumii readuse la începuturile ei, sînt imagini care se impun pretutindeni în preajma lui 1789. Metafore simple, antiteze fără vîrstă, încărcate de valoare religioasă vreme de secole, dar pe care epoca pare că vrea să le admită cu o predilecție pătimașă. Întrucît rînduiala veche luase, printr-o reducție simbolică, înfățișarea unui nor întunecat, a unui flagel cosmic, lupta împotriva acesteia își putea oferi drept obiectiv, conform aceluiași limbaj simbolic, izbucnirea luminii. Atunci cînd evidența rațiunii și a sentimentului capătă putere de lege strălucitoare, orice relație de autoritate și de supunere ce nu se întemeiază pe această bază e condamnată să nu mai fie decît întuneric. Recitind textele din 1789, s-ar putea închega fără greutate, în jurul unor circumstanțe destul de diverse, o imagine apolinică, repetată la nesfîrșit : „Toate dorințele națiunii se întoarceau atunci către dl. Necker*, *așa cum sînt așteptate razele soarelui după o lungă și dezastruoasă furtună*". Este imaginea pe care poeții o vor relua și varia pe întrecute pentru a cînta cucerirea Bastiliei. Alfieri, Klopstock, Blake se vor voi martorii

* *Jacques Necker* (1732—1804), bancher și ministru ; tatăl D-nei de Staël.

unei măreți aurore : „Dar temnițele se înfioară și se cutremură : întemnițații își înalță ochii și încearcă să strige ; ei ascultă, rîd în lugubra lor hrubă ; apoi tac, și o lumină trece de jur-împrejurul donjoanelor întunecoase. Căci deputații Stării a treia se întrunesc în Sala Națiunii ; asemeni unor duhuri de flacără în porticele splendide ale soarelui, gata să semene frumusețe în hăul pustiu și înfometat, ei își răspîndesc lumina asupra cetății neliniștite. Toți copiii nou-născuți îi văd cei dintîi ; lacrimile li se șterg, și ei se cuibăresc la sînii mirosind a pămînt..." (Blake, *The French Revolution*, 1791).

Această proiecție mitică, atît de îndepărtată de adevărul strict al evenimentului, dă măsura unei zguduiri a imaginației care s-a propagat cu mult dincolo de Paris și de Franța. Francezii au fost convinși că, răsturnînd abuzurile și privilegiile, ruinînd masiva citadelă a arbitrarului ce umbrea Parisul, reconciliindu-se în transparența bunăvoinței universale, ofereau lumii un focar de lumină, un centru solar. „Nimeni nu se îndoia că ceea ce se pregătea privea soarta neamului omenesc", va spune Tocqueville. Această convingere avea ecou și în străinătate. „Revoluția franceză privește, mi se pare, omenirea întreagă", scrie Fichte în 1793.

Mitul solar al Revoluției este una dintre acele reprezentări colective al căror caracter general și imprecis are drept contrapondere o largă putere de răspîndire. Poate că el era perceput în 1789 cu o atît mai mare intensitate cu cît îngăduia să fie eludate, într-o beție momentană, problemele concrete ale organizării corpului social. El se situează la un nivel de conștiință care e deopotrivă cel al interpretării realului și cel al producerii unei noi realități. Este o lectură imaginară a momentului istoric și este în același timp un act creator care contribuie la modificarea cursului evenimentelor. În această imagine mitică atingem, sînt convins, un fapt central, un dat generator. Pornind de

aici, e poate îngăduit să tratăm pe picior de egalitate un anumit număr de idei, de evenimente, de opere de artă, a căror înrudire devine recognoscibilă prin legătura fabuloasă ce le unește pe toate. Imaginea simplă a luminii triumfătoare și a originii este o imagine-cheie.

Să încercăm să discernem mai limpede natura mitului și mișcarea sa. Dacă e adevărat că descompunerea Vechiului Regim se lasă recunoscută în pasiunea sfîrșitului care-și poartă personajele emblematice (Don Juan, Valmont) spre autodistrugere, trebuie să ținem seama de o pasiune de semn contrar și complementar : pasiunea începutului și a reînceperii. Se poate ca anumite conștiințe să fi cunoscut în mod simultan ori succesiv aceste două pasiuni, sau să fi dat aceleiași înclinații violente sensurile aparent contradictorii ale unei aboliri finale și ale unui elan întemeietor. Totul lasă într-adevăr să se presupună că o aceeași energie, că un același radicalism au putut fi întrebuințate în vederea morții și a învierii. Ceea ce piere fără întoarcere lasă cîmp liber unui început. Ceea ce începe în chip strălucit se spirijină, în spatele său, pe un neant prealabil și pe un trecut încheiat. Joseph de Maistre*, dușman al Revoluției, scrie : „Dacă Providența *șterge*, o face, fără îndoială, ca să *scrie*". Fichte, partizan al Revoluției, exprimă aceeași interdependență a umbrei și luminii, datîndu-și *Heliopolis, anul de pe urmă al întunericului, Discursul* care salută venirea vremurilor noi (1793). Cu cît mai adînc era întunericul, cu atît mai luminos va fi Helios cînd va răsări.

Desigur, nu ne vom permite să facem confuzii : trebuie să deosebim, pe de o parte, înclinația irezistibilă a libertinajului aristocratic, care-și caută în plăcere și risipă propria nimicire, iar, pe de alta, violența populară care se năpustește asupra unui dușman cu adevărat ex-

* *Joseph de Maistre* (1753—1821), scriitor și filosof, adversar al Revoluției, monarhist.

terior. Energia distructivă se desfășoară în sensuri diametral opuse. La prima vedere, vertigiul ucigaș al celui *destrăbălat*, al personajelor lui Sade, nu are nimic comun cu mînia mulțimilor care, sub imperiul fricii și al nevoii, doboară simbolurile feudalității. Dacă privim totuși lucrurile mai îndeaproape, observăm o corespondență și o complementaritate, care are înfățișarea unei răsturnări și a unei transmutații. Existența destrăbălatului e alcătuită dintr-o succesiune *discontinuă* de clipe strălucitoare despărțite de intervale sumbre : ea se afundă *în cele din urmă* în moarte. Conștiința revoltată vrea, în ce o privește, să *înceapă* printr-un act rapid și decisiv de distrugere, după săvîrșirea căruia va străluci o lumină *continuă*. Semnele se inversează. Bogăția, de care libertinul are nevoie ca să-și reînnoiască plăcerile, are drept corelativ sărăcia poporului. Sumbra putere a nevoii, a foamei, a mizeriei este deci umbra răspîndită de plăcerile exclusive ale privilegiaților. Tocmai pentru că se află în prada nelămuritului impuls al nevoii, cel sărac identifică în mod paradoxal existența strălucitoare a aristocratului cu întunecimea unui nor de furtună. Cine nu observă din acest moment o stranie convergență : mișcarea omului plăcerii care merge spre propria-i pierzanie întîlnește elanul poporului înfometat ce trece la asaltul citadelelor detestate. La confluența în care se ciocnesc aceste două forțe pulsează inima neagră a Revoluției, fermentează haosul ei fecund. Este locul simbolic al regicidului ; astrul strălucitor al timpurilor noi nu este decît replica sa inversată.

Ceea ce se ivește, după ce distrugerea a avut loc, este suprafața goală, orizontul liber. Lumea feudală, dînd dreptate diferenței, înălțase, în spațiul relațiilor umane, un întreg sistem de despărțituri, de trepte, de prigoniri, simboluri ale unei deosebiri calitative și semne ale protecției acordate odinioară de suzeran vasalului său. Protecția dispăruse, însă inegalitatea con-

diţiilor persista, cu tot ceea ce comporta ca jigniri şi umilinţe pentru clasele de jos. Rămîneau aşadar separaţiile neîntemeiate, interdicţiile absurde, barierele ce nu aveau ca efect decît menţinerea majorităţii oamenilor în afara posesiunii depline a drepturilor „naturale" legate de existenţa umană. Acest spaţiu plin de obstacole zadarnice, dintre care multe cădeau de acum în ruină, aştepta să fie netezit, să fie omogenizat şi „izotrop", la fel ca spaţiul noii mecanici cereşti, permeabil în toate sensurile forţei universale a gravitaţiei. Violenţa revoluţionară avea drept urmare crearea acestei uriaşe deschideri spaţiale, a acestui cîmp unificat în care luminile şi dreptul să se poată răspîndi în toate direcţiile.

Recomandîndu-le celor trei ordine să-şi verifice separat mandatele şi să delibereze fiecare în parte, Ludovic al XVI-lea a fost credincios pînă la capăt spiritului feudalităţii, preocupat să împartă lumea socială în zone imuabil distincte. Starea a treia s-a conceput, în schimb, imediat ca expresie a naţiunii întregi; ea s-a deschis membrilor nobilimii şi clerului care doreau să se ralieze Comunelor; ea s-a constituit în Adunare naţională şi s-a preocupat, înainte de orice altceva, de redactarea unei declaraţii, după modelul american, care să privească omenirea întreagă : în toate aceste acţiuni, găsim Starea a treia călăuzită de idealul unei *totalităţi* omogene. Sarcina ei consta în a defini, prin extindere, un acelaşi drept pentru toţi oamenii şi egalitatea tuturor în faţa dreptului.

De fapt, anticlericalismul revoluţionar are aceeaşi explicaţie : resentimentele se manifestau mai puţin faţă de ideea religioasă ca atare, cît faţă de Biserică ca putere temporală, de bogăţiile şi privilegiile sale, intermediari supărători între cetăţeni şi divinitate. Secularizarea, exproprierea nu au născuit în general la abolirea sentimentului religios, ci mai degrabă la restabilirea, între om şi divinitate, a unei

imediateţi analoage celei pe care revoluţia politică încerca s-o instaureze între toate conştiinţele. Tocqueville a făcut observaţia profundă că aceasta însemna să se regăsească spiritul universalismului religios, însă cu grija de a trage consecinţele aici pe pămînt : „Revoluţia franceză a lucrat, în raport cu lumea aceasta, exact aşa cum revoluţiile religioase acţionează în vederea celeilalte. Ea l-a considerat pe cetăţean într-un mod abstract, în afara tuturor societăţilor particulare, tot aşa cum religiile îl privesc pe om în general, independent de ţară şi de timp. Ea n-a cercetat doar care era dreptul particular al cetăţeanului francez, ci care erau drepturile şi îndatoririle generale ale oamenilor în materie politică.

Tocmai pentru că s-a întors mereu la ceea ce era mai puţin particular şi, ca să zicem aşa, mai *natural* ca stare socială şi de guvernămînt, a putut ea să se facă înţeleasă de către toţi şi să fie imitată în o sută de locuri deodată".

PRINCIPII ȘI VOINȚĂ

Primul act de libertate curăță locul, deschide cîmpul nelimitat al posibilului. Dar cine poate să rămînă la acest moment de vîrf cînd întunericul dă înapoi și cînd lumina viitoare se arată sub toate chipurile, pentru că nu are încă nici un chip ? Spațiul ce se deschide trebuie populat, trebuie numită divinitatea care-i va ocupa centrul, trebuie recunoscută ori creată forța ce va acționa de acum înainte în mod suveran. Faptul că domnia tenebrelor a fost răsturnată în chip tenebros nu hotărăște încă decît în privința unei posibilități de a începe, și nu cu privire la natura a ceea ce va începe. Singurul lucru ce se lasă din capul locului presimțit e faptul că spațiul este liber pentru niște *principii* universale. Căci principiul este cuvîntul începutului, rostirea întemeietoare care pretinde a conține și a statornici în ea autoritatea strălucitoare a obîrșiei. *Nimicul* la care ajunge voluptatea desfrînată trebuie să dea naștere virtuții ferme.

Întreg secolul își fixase drept sarcină întoarcerea la principii și formularea lor limpede. Limbajul principiilor era constituit cu mult înainte de 1789, iar apropierea întrunirii Stărilor Generale înmulțise scrierile teoretice, unele mai peremptorii decît altele. „Toți parizienii se joacă de-a Solon", *tutti soloneggianno i Parigini*, scrie în glumă Alfieri în

epistola sa din 29 aprilie 1789 către André Chénier *. În momentul naufragiului monarhiei tradiționale, oricine ține o pană în mînă devine legiuitor. Lumina albă a primului moment revoluționar nu e poate altceva decît rotirea tuturor culorilor spectrului de principii, în spațiul în sfîrșit cucerit de către libertate. S-a remarcat de foarte multe ori : dacă anumite proiecte se inspirau din Anglia sau din America, ori din imaginea pe care și-o făcea lumea despre cele dintîi instituții ale regatului Franței, majoritatea lor se întocmeau în abstract, pornind de la o *tabula rasa* care dădea dreptul să se reconstruiască totul pe primele temelii *legitime* ale existenței sociale. Aceste limbaje atît de diverse, toate generoase, toate verosimile la nivelul gîndirii teoretice, erau oare condamnate să nu fie decît reflexul imposibil de verificat al convingerii private a autorilor lor ? Ce magie urma să-i îngăduie gîndirii să fie ceva mai mult decît acest enunț impalpabil, această înlănțuire limpede și subțire de argumente expusă infinitei posibilități a contrazicerii ? De fapt, pentru ca aserțiunea principiilor să se poată impune, să se propage, să-și înscrie urma în lume, trebuia ca gîndirea să se alieze cu un agent eficace, cu o forță suplimentară. Cu alte cuvinte, trebuia ca rațiunea speculativă să nu rămînă izolată în ordinea ideilor, ci să fie dublată de o energie pasională intensă : însăși expansiunea sa depindea de acest fapt... Lecția lui Rousseau urma să capete aici o valoare decisivă și să se bucure de o primire înflăcărată. Opera lui Rousseau scotea la iveală într-adevăr (pornind de la singurătate, dar cu o neobișnuită putere de răspîndire și de pătrundere) alianța fecundă dintre puterile reflecției și elanul cald al pasiunii. Vreau să reamintesc aici seducția exercitată de această

* *André Chénier* (1762—1794), poet francez clasicizant ; participant la Revoluție ; respingînd Teroarea, moare ghilotinat.

elocvență acuzatoare, în care ideea și sentimentul se îmbină strîns : enunțul doctrinar capătă vehemența unui apel, în timp ce pasiunea tinde să se proiecteze și să se clarifice într-un discurs rațional de mare anvergură. Jean-Jacques lucrează la destituirea oricărei autorități impuse din afară ; el își invită cititorii să se supună unei autorități care nu e cea a rațiunii speculative, ci aceea a rațiunii practice sub înfățișarea ei colectivă : voința generală. El procedează la fel în expunerea religiei și moralei sale, în care totul se întemeiază pe evidența sentimentului lăuntric, facultate anterioară rațiunii, dar pe care rațiunea cea mai riguroasă nu poate s-o dezavueze... În momentul în care cei mai îndrăzneți dintre deputații Stării a treia reiau limbajul lui Rousseau, ei nu se mai înfățișează ca niște gînditori dornici să demonstreze dogma pactului de asociere, ci, sub presiunea împrejurărilor, și luînd drept adevărat ceea ce rămînea încă de demonstrat, vor atribui *eului comun* național o antecedență absolută, o preexistență indiscutabilă : prezența lor la Versailles, revendicările lor, sistemele lor constituționale sînt de acum expresia și acțiunea însăși a suveranității populare. Nu se mai pune problema de a-i discuta temeinicia intelectuală, ci de a o pune în aplicare. Ei sînt conduși și purtați de aceasta ; nu mai sînt decît depozitarii și organele ei. Decretele pe care le rostesc nu mai încearcă să *dovedească* adevărul teoretic al doctrinei voinței generale : ei *sînt voiți* de o voință generală deja suverană. Ea lucrează în ei, cu o putere de neînlăturat. Răspunsul (legendar sau real, nu are importanță) dat de Mirabeau marchizului de Dreux-Brézé capătă aici întreaga sa semnificație : „Ne-am adunat aici din *voința* națiunii și nu vom ieși decît cu forța".

Fapta și vorba lui Mirabeau în această împrejurare nu se desfășoară pe un ton doctrinar, ca un calm enunț speculativ ; principiile și voința s-au amestecat și au devenit cu neputință de deosebit ; voința personală a lui Mirabeau se vrea identică cu voința națională ; iar *evenimentul* memorabil se ivește în punctul în care această voință-principiu înfruntă reaua-voință (voința particulară) care caută să i se împotrivească și care, prescriind Stărilor să „delibereze pe ordine separate", nesocotește universalitatea voinței generale.

Astfel are loc coborîrea principiilor în realitatea istoriei. Discursul rațiunii, purtat de pasiunea voluntară, își caută în lume punctul de inserție, receptacolul. Marile momente revoluționare sînt episoadele acestei *întrupări :* nu mai percepem de acum înainte discursul rațiunii decît în aliajul ce-l unește cu tensiunea voinței oamenilor de acțiune și cu împotrivirea accidentală a lumii preexistente. E, aceasta, e adevărat, o rațiune scufundată și în curînd deviată de la proiectul ei, dar este și o materialitate ridicată la puterea simbolului.

Pînă la moartea lui Robespierre, Revoluția se defășoară într-un limbaj simbolic, din care i s-a construit legenda și sub care cercetarea exactă încearcă astăzi să regăsească jocul forțelor „reale". Mișcările mulțimii, sărbătorile, emblemele sînt elementele acestui limbaj simbolic care în același timp ascunde și scoate la iveală un pas hotărîtor al istoriei. Ele fac parte din real.

Privind lucrurile de sus și într-o generalizare poate îndrăzneață, această istorie simbolică se lasă descifrată ca moment de strălucire și ca tribulație a luminii. Voința, principiile revoluționare tind să se răspîndească în toată lumea, să-i adune pe oameni în spațiul unic și individual al ardorii civice și al transparenței inimilor. Marele ceremonial al Sărbătorii Federației din 14 iulie 1790 este, poate, expresia lor cea mai deplină. Însă, pentru rațiune, a coborî în real înseamnă a coborî în opacitate.

... Revoluţia îşi datorează succesul, ritmul, acceleraţia catastrofală, coaliţiei neprevăzute luminilor (sau, dacă vreţi, a reformismului luminat) cu violenţa întunecată a mulţimilor înfuriate. Este istoria unei gîndiri care, în momentul trecerii la acţiune, e luată din nou în stăpînire, preluată, depăşită de o violenţă pe care ea n-a prevăzut-o şi căreia se va strădui să-i descifreze sensul şi să-i călăuzească reacţiile în limbajul autoritar al proclamaţiilor şi al decretelor. Astfel se zămisleşte o confruntare complexă care este legea internă a Revoluţiei. Epurele geometrice, principiile enunţate de raţiunea speculativă nu au cîmp liber ; violenţa, în schimb, ivită din întunecata sărăcie şi dintr-o mînie de veacuri, nu ştie să se manifeste decît sub forma elementară a distrugerii. Actul revoluţionar este sinteza acestor termeni opuşi : el face ca principiile să devină fapte, prin însăşi mişcarea ce înalţă cu dificultate la nivelul limbajului o violenţă care fusese la început mută. Limbajul teoretic, limbajul principiilor va trebui să se alieze şi să încheie compromisuri cu o parte de umbră şi de patimă, de teamă şi de mînie — cu violenţa nevoii elementare care agită mulţimile brutale. Degeaba e formulat enunţul ordinii legitime cu evidenţa cea mai limpede ; el rămîne zadarnic dacă nu capătă putere de lege, dacă nu se impune şi nu se face recunoscut ca o instituţie viabilă. El trebuie să-şi impună necesitatea împotriva necesităţii adverse a mizeriei şi a violenţei. Ca să tălmăcească, să domine, să conducă şi să ţină în frîu puterile întunecate, cuvîntul va încerca să cucerească maximum de eficacitate : el va revendica energia cea mai intensă. Va deveni augural, sentenţios, profetic. Elocvenţa laconică şi paroxistică a iacobinilor apare ca o tentativă de sechestrare magică a conştiinţelor : ea urmăreşte mai puţin să elucideze evenimentul, cît să-l creeze printr-un act demiurgic. Voind să adauge principiilor forţa care le face eficiente, acest cuvînt

se lasă cuprins de violenţa pe care vrea s-o îmblînzească. Fără să-şi piardă nimic din strălucire, limbajul limpede al principiilor devine cuvîntul tăios al acţiunii. Comparaţia care i se potriveşte nu mai este transparenţa nevinovată a cristalului, ci tăişul oţelit al metalului. Enunţarea sursei de drept nu mai este suficientă, trebuie în acelaşi timp pedepsiţi cei care-i stau în cale. Un asemenea limbaj e ameninţat, fără îndoială, să se epuizeze în supralicitarea unei vehemenţe austere, de anateme, de abstracţiuni iremediabile.

Însăşi voinţa ce hotărăşte mersul Revoluţiei, de îndată ce nu mai poate fi considerată drept o emanaţie sigură a voinţei generale (nici o probă absolută nu îngăduie o deplină siguranţă în această privinţă), se umple de o umbră din ce în ce mai mare ; nu se va lăsa ea oare depăşită de beţia confuză a dorinţei disidente, de lăcomia personală ? Iat-o devenind astfel în scurtă vreme o voinţă sumbră, voinţă „răzvrătită" : în loc să lucreze pentru unitate, ea se desparte, întreţine dezbinarea. Lumina revoluţionară, născută din retragerea umbrei, trebuie să facă faţă întoarcerii umbrei, ce o ameninţă pînă în lăuntrul ei înseşi. Căutînd să pătrundă în lume, ea întîlneşte o rezistenţă alcătuită deopotrivă din inerţia lucrurilor şi din voinţa de opoziţie a celor ce nu acceptă noul adevăr. Raţiunea teoretică şi entuziasmul ce o propagă vor trebui să înfrunte jocul „forţelor reale". Ele îl vor vedea renăscînd pe adversarul tenebros cu care ar fi vrut să termine o dată pentru totdeauna. Orice întîrziere în înaintarea luminilor, orice răgaz în organizarea practică a statului revoluţionar vor fi imputate (nu fără dreptate, adeseori) unor contrarevoluţionari, unor complotişti, unor agenţi ai Coaliţiei duşmane. Cu toate că a vrut să instaureze domnia virtuţii, raţiunea revoluţionară a făcut inevitabilă domnia suspiciunii, şi în curînd pe aceea a teroarei. Ea a trebuit să reînnoiască la nesfîrşit actul vio-

lent, actul inaugural prin care lumina triumfă asupra întunericului. Cucerirea Bastiliei n-a fost suficientă pentru a constitui o aurora decisivă. Mai trebuie pedepsită Greşeala nocturnă în însăşi persoana regelui. Pentru a celebra execuţia lui Ludovic Capet, Lebrun scrie :

Siècles de servitude, un jour brise vos fers ! Au sceptre usurpateur succède un juste empire, République, tu nais pour venger l'univers *.

Regicidul ar fi trebuit să fie punctul suprem, simbolul absolut al acestei negaţii repetate şi al acestei naşteri răzbunătoare : el n-a constituit, totuşi, momentul lor fatidic, fiindcă rezistenţa faţă de idealul revoluţionar îşi găsea punctul de sprijin tocmai în actul sîngeros a cărui misiune era să semnifice venirea vremurilor noi. Teroarea ** ne arată că voinţa revoluţionară se află într-un strîns conflict cu o contravoinţă (în acelaşi timp reală şi imaginară, proiectată şi introiectată). Fusese o eroare să se creadă că lumina revoluţionară se poate impune lumii dintr-o dată, după o izbucnire inaugurală : în momentul cînd patria era în pericol şi cînd se înfiinţează Comitetul salvării publice, lupta apare ca o sarcină permanentă, iar victoria nu încetează să fie pusă sub semnul întrebării. Teroarea este celebrarea prelungită a unei jertfe şi a unei naşteri, dar în care libertatea, cuprinsă de beţia anarhiei, rămîne infinit de mult dincoace de forma statornică pe care voia s-o dobîndească... Nu vom spune că Thermidor *** şi moartea lui Robespierre marchează eşecul voinţei revoluţionare. Însă de atunci înainte voinţa şi principiile nu se mai unesc atît de strîns şi merg pînă la a rupe alianţa dintre ele. În contact cu obstacolul, limbajul principiilor s-a uzat, s-a falsificat, iar sensul cuvintelor a sărăcit ori s-a întunecat : sînt numeroase mărturiile unei oboseli a limbajului după 1794. Puterea alegoriilor se istoveşte. Iar denunţarea mistificărilor o urmează îndeaproape. Independent de cauza la apărarea căreia contribuie, aceste rînduri ale lui Benjamin Constant, din 1797, au o valoare de diagnostic general al stării de spirit din timpul Directoratului : „În toate luptele violente, interesele *se grăbesc să vină pe urmele opiniilor înflăcărate,* aşa cum păsările de pradă urmează oştile gata de luptă. Ura, răzbunarea, lăcomia, nerecunoştinţa *au parodiat* cu nerusinare cele mai nobile pilde, pentru că au fost sfătuite cu stîngăcie să le imite. Prietenul viclean, datornicul necredincios, denunţătorul neştiut, judecătorul care-şi încalcă datoria şi-au găsit apărarea scrisă dinainte *în limba convenită.* Patriotismul a devenit scuza obişnuită pregătită pentru toate delictele. Marile jertfe, actele de devotament, victoriile repurtate asupra înclinaţiilor fireşti de republicanismul auster al Antichităţii au slujit de pretext dezlănţuirii neînfrînate a patimilor egoiste" *(Despre efectele Terorii,* anul V).

Dincolo de faţada principiilor se descoperă poftele şi interesele : secolul devine „pozitiv" Rămîne atunci voinţa goală : voinţa fără principii sau sprijinită pe principii de circumstanţă. Dintre toate principiile elaborate în mod abstract de către teoreticienii din 1789 rămîn cele care convin noii clase conducătoare. După ce drama s-a încheiat, togele şi măştile cad. Mitologia luminii şi a virtuţii încetează să mai fie recunoscută : naţiunea trebuie guvernată, fie şi de către un general corsican. În Franţa, în străinătate, cîţiva dintre cei ce salutaseră Revoluţia ca pe un val de lumină văd în Bona-

* Veacuri ale sclaviei, o lumină vă sfarmă lanţurile ! / Sceptrului uzurpator îi urmează o dreaptă-mpărăţie, / Republică, tu te naşti ca să răzbuni universul.

** *Teroarea*, etapă a Revoluţiei, cuprinsă între 31 mai 1793 (căderea Girondinilor) şi 27 iulie 1794 (căderea lui Robespierre).

*** *Thermidor*, în calendarul revoluţionar, 9 Thermidor, adică 27 iulie. 1794, marcînd sfîrşitul lui Robespierre şi al Terorii.

parte un principe al întunericului. *Raţiunea* revoluţionară va produce cu întîrziere un cod civil şi o administraţie perfect centralizată. Opera *voinţei* va fi constat, pe de altă parte, în transformarea Franţei într-un *imperiu* efemer, şi în aţîţarea împotriva ei a voinţei rivale a naţiunilor europene, trezite la rîndul lor la conştiinţa „patriotică". Fără îndoială, voinţa napoleoniană datora antecedentelor sale revoluţionare faptul de a fi încă o *voinţă care vrea dreptatea,* dar ceea ce se va reţine din exemplul ei va fi mai puţin dreptatea cît afirmarea peste măsură a voinţei înseşi : ceea ce e pe cale să se ivească în Europa secolului al XIX-lea, consecinţă ultimă şi trădare definitivă a gîndirii revoluţionare, este *voinţa care vrea voinţa,* voinţa de putere, voinţa întunecată care refuză să lupte împreună cu claritatea raţiunii, considerată, atît de superficial, drept „superficială".

CETATEA GEOMETRICĂ

Această schiţă a destinului Revoluţiei am trasat-o menţinînd-o pe terenul simbolului prin care epoca s-a exprimat ea însăşi. Am descris-o pînă acum, în mare parte, tocmai în spiritul artei sale. Însă trebuie să ne ferim să căutăm prea facile echivalenţe între destinul efortului revoluţionar şi devenirea artei. E important doar să păstrăm, drept călăuze şi revelatori, marile noţiuni pe care le-am întîlnit : luminile în faţa întunericului, pasiunea începutului, unirea principiilor cu voinţa...

Printre scriitorii care, cu puţin timp înainte de 1789, enunţă principiile societăţii perfecte, se află unii care completează cu romanul statal doctrina politică ; ei simt nevoia de a adăuga ideilor imaginile şi de a trasa planurile unei cetăţi ideale. Acest oraş, la fel ca toate cetăţile utopice, e condus de legile unei simple şi stricte geometrii. Forma sa regulată — pătrată ori circulară — face posibile cînd o subdivizare în părţi riguros egale şi juxtapuse, cînd o perfectă simetrie a elementelor periferice dominate de un centru atotputernic : egalitate şi independenţă sau egalitate în dependenţă. Totul se petrece ca şi cum marile noţiuni de egalitate după natură sau de egalitate în faţa legii şi-ar găsi imediat expresia spaţială prin riglă şi compas. Geometria este lim-

bajul raţiunii în universul semnelor. Ea reia toate formele în începutul lor — la *principiul* lor — la nivelul unui sistem de puncte, de linii şi de proporţii constante. Orice surplus, orice neregularitate apare din acel moment drept o intruziune a răului : oamenii oraşului utopic nu doresc superfluul. Principiul utilităţii nu ţine seama decît de nevoile fundamentale pe care le-a dictat natura, nu de cele care provin dintr-o civilizaţie coruptă. Prin urmare, s-a terminat cu decorul, cu luxul, cu ornamentele costisitoare... În felul acesta apare sub pana lui Fichte imaginea *edificiului regulat,* în acelaşi timp cu imaginea *luminilor triumfătoare :* „Vechile castele tîlhăreşti cad din toată părţile. Dacă sîntem lăsaţi în pace, ele vor deveni din ce în ce mai pustii şi vor fi părăsite în voia păsărilor ce duşmănesc lumina, a liliecilor şi a cucuvelelor. Noile clădiri dimpotrivă, se vor întinde treptat şi vor sfîrşi prin a forma *un ansamblu regulat*".

Acestea sînt urbanismul şi arhitectura cu care se mulţumesc, puţin cam sumar, scriitorii utopişti şi reformatorii improvizaţi. Dar arhitecţii ? Dar oamenii de meserie ? Pot fi văzuţi şi dintre aceia care se lasă convinşi la rîndul lor şi care recurg în proiectele lor, uneori şi în construcţiile realizate, la aceeaşi întoarcere la geometrie. În inspiraţia lor monumentală, ce capătă în ochii noştri înfăţişarea unui vis, ei îşi interzic să viseze capricios ; imaginaţia lor respinge frivolităţile care încîntaseră generaţiile dinainte : îi înflăcărează simplitatea, măreţia şi gustul pur. Visul, imaginaţia tind, cum se vede, mai degrabă să reducă şi să anuleze decît să înmulţească invenţiile de amănunt. După paroxismul decorativ al rococoului, cumpătarea, cucerită cu forţa, dă un sol de fior. Numai un contemporan al acestui efort de simplificare, Joubert *, putea să scrie : „Nişte linii. Frumoase linii. Liniile, temelie a oricărei frumuseţi ; arhitectura, de pildă ; arhitectura se mulţumeşte să le împodobească...". Totuşi această podoabă dispare în marile proiecte ale lui Boullée *, Ledoux, Poyet, în care triumfă formele pure, tratate cu economie, dar cu elocvenţă : cubul, cilindrul, sfera, conul, piramida. O dată cu ele, arhitectura vrea să revină la adevărurile dintîi ale funcţiei sale, la elementele sale constitutive. „Cercul şi pătratul, va scrie Ledoux, iată literele alfabetice pe care autorii le folosesc în ţesătura celor mai bune lucrări". Reacţia împotriva edificiilor epocii precedente se enunţă ca un protest împotriva măştii şi a minciunii : ornamentul a ascuns prea multă vreme structurile esenţiale pe care doar necesitatea lor ajunge să le facă frumoase. Materialul arhitecturii — piatra — a fost tratat ca un material străin : a fost silit să se lase scobit şi cioplit ca lemnul. Anumiţi teoreticieni au formulat această obiecţie cu mai multe decenii înainte : era una dintre ideile de bază ale lui Lodoli **. Şi Ledoux precizează : „Trebuie să ne îndoim de aceste linii molatic prelungite, de aceste forme sfărîmate de cînd se nasc, care sînt strivite sub greutatea gustului fals, de aceste cornişe ce se caţără ca nişte reptile ale deşertului". În schimb, piatra, redată adevărului ei „sub atingerea artei, va trezi un nou sentiment, îşi va dezvolta propriile facultăţi". În această convertire ce reduce arhitectura la figurile ei elementare, iar materialele la adevărata lor natură, poate fi percepută o opţiune care nu e numai de ordin estetic, ci şi de ordin moral. Aşa cum piatra trebuie să redevină piatră, iar zidul trebuie să redevină o suprafaţă plană şi aproape goală,

* *Joseph Joubert* (1754—1824), moralist francez.

* *Étienne Louis Boullée* (1728—1799), arhitect, autor al unor proiecte de edificii monumentale, bazate pe structuri geometrice pure. Concepţii înrudite exprimă şi *Claude Nicolas Ledoux* (1736—1806) şi *Bernard Poyet* (1742—1824).

** *Carlo Lodoli* (1690—1761), teoretician italian al artei, îndeosebi al arhitecturii „raţionaliste".

omul trebuie să-şi redobîndească plenitudinea şi simplitatea firii sale. Idealul adevărului restituit e valabil în acelaşi timp pentru inima omenească şi pentru edificiile pe care le concepe mintea arhitectului. În scrierile teoretice ale lui Boullée şi Ledoux, patosul moralizator nu e deloc un adaos accidental, datorat contaminării de „sensibilitatea" vremii : este sensul însuşi al întreprinderii lor, pe care ei îl dezvăluie făcînd din arhitectură o pedagogie elocventă, sortită să-l salveze pe om de degradare. Mai mult decît o pedagogie, este o demiurgie. În vremea în care divinitatea e concepută ca un mare arhitect, arhitectul vrea să fie, la rîndul său, un Dumnezeu şi un legislator universal. El îşi arogă puterea de organizare raţională a spaţiului material şi îi conferă deîndată întreaga sa însemnătate morală ; el face din ea o putere de transformare a lumii umane. Geniul arhitectului nu cunoaşte margini. „În vederile sale extensive, scrie Ledoux, totul ţine de competenţa lui, politică, morală, legislaţie, cult, guvernare". Quatremère de Quincy *, care e departe de a împărtăşi în toate privinţele vederile îndrăzneţe ale arhitecţilor „revoluţionari", recurge în 1798 la termeni morali pentru a blama stricăciunile *bizareriei :* „Bizareria presupune o conformaţie vicioasă ce nu poate fi schimbată... [Ea] zămisleşte un sistem ce distruge ordinea şi formele dictate de natură ; [ea] atacă formele constitutive ale artei... Experienţa a dovedit că acest gust ia naştere îndeobşte din dezgustul faţă de cele mai bune lucruri ; că la naţiuni, ca şi la indivizi, el provine uneori din saţietatea pe care o produce însuşi belşugul ; că tocmai din bogăţie şi desfătări de tot soiul se dezvoltă acest dezgust nenorocit care otrăveşte plăcerile, serbezeşte frumuseţile simple ale naturii şi cere *deghizările artei viclene,* care caută nu atît să satisfacă, cît să ascută ori să înşele dorinţele... Introdusă în arhitectură, bizareria a putut să-şi exercite din plin stăpînirea... Liniilor drepte le urmară formele cioplite ; contururilor severe, liniile unduitoare ; planurile regulate, soluţiile mixtilinii şi căznite, simetriei, pitorescul ; ordinii, în sfîrşit, confuzia haosului". Stricăciuni de care Borromini şi discipolii săi sînt consideraţi a fi cei mai vinovaţi...

La polul opus, Quatremère de Quincy defineşte raporturile fericite „ale întregului cu părţile şi ale fiecărei părţi cu întregul" ca fiind condiţia unei mărimi pe care el o numeşte rînd pe rînd mărime *proporţională* şi mărime *morală*. Desigur, el nu e un partizan înverşunat al „simplităţii matematice", dar nu se poate împiedica să nu pună în legătură, oarecum, ideea efortului virtuos cu cea a raportului armonios dintre părţi. „Pentru ca efectul de mare să fie produs, trebuie ca obiectul care-l realizează să fie îndeajuns de simplu ca să ne impresioneze dintr-o dată, adică în ansamblul său, şi în acelaşi timp să ne impresioneze prin raporturile dintre părţile sale. O repetare prea frecventă de mărunte impresii n-ar produce niciodată *ideea de măreţie*. Trebuie ca mintea noastră să fie obligată să facă *un efort* pentru a îmbrăţişa ideea de întindere, iar prisosul de mici diviziuni, departe de a mări, micşorează în noi această *putere*".

Mărimea morală primeşte un alt sinonim sub pana aceluiaşi autor : e o mărime *ideală*. Ea poate fi găsită într-un mic edificiu, dacă el e perfect proporţionat. Ea e atît de mult legată de perfecţiunea raportului, încît dimensiunea („mărimea liniară sau dimensională") nu-i este necesară. Nimic nu împiedică totuşi ca mărimea dimensională şi mărimea morală să se alieze. Atunci conştiinţa omenească trăieşte un moment de exaltare. Cînd se unesc *principiile* — adică armonia formelor elementare — şi *mă-*

* *Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy* (1755—1849), arheolog şi teoretician al artei de orientare neoclasică.

rimea materială, ajungem la acel punct suprem care ne apăruse, în destinul revoluționar, ca fiind fuziunea dorită dintre principiile dreptului universal și puterea voinței eficace : „În lucrările naturii, mărimea maselor ne place, pentru că ne umilește, și pentru că sentimentul micimii noastre mărește sufletul, purtîndu-l spre ideea principiului oricărei mărimi. În operele de arhitectură, mărimea maselor ne place, pentru că ne face să fim mîndri ; omul e mîndru că se descoperă mic alături de lucrarea mîinilor sale. *Pentru că se bucură de ideea forței și a puterii sale*". Desfătare ce nu mai este, precum cea pe care o urmăreau libertinii Vechiului Regim, momentana noutate a senzației ce se epuizează rapid și pe care o supralicitare a bizareriei încearcă s-o trezească, ci surprinderea reflexivă a unei puteri ce se realizează cu strălucire atunci cînd omul se arată capabil să armonizeze numerele, formele primitive, virtutea morală, materia *dominată* și deopotrivă *respectată* în adevărul ei de material. Se instaurează un „nou regim" al sensibilității, care nu mai vrea să se lase în voia multiplicității senzațiilor, ci a unității unei mari intuiții spirituale. Această atitudine n-ar fi decît o reînviere a teoriei platonizante din secolele XVI și XVII dacă noțiunile de forță și de energie n-ar devia idealismul în sensul unui voluntarism cu accent hotărît modern. Noua doctrină respinge arta barocă și rococo, fiind considerată o artă a efemerului, ațîțînd fugitive impresii, după nestatornicul capriciu al modei ; ea vrea ca arhitectura să redevină o artă a permanenței și ca în această permanență omul să recunoască nu numai autoritatea formelor geometrice, simple și eterne, ci decretul unei conștiințe care și-a impus marca masivă în durata lucrurilor.

Să nu dăm totuși o imagine simplificată a acestei arhitecturi îndrăgostite de simplitate. În funcție de aspectul pe care-l vom reține din opera unui Ledoux, vom putea să subliniem

cînd gustul de a individualiza masele (și să vedem în acest caracter o trăsătură de individualism modern), cînd dorința de a favoriza viața comunitară și administrația centralizatoare, îndeosebi în planul radiar al orașului Chaux. În proiectul cenotafului lui Newton, Boullée plasează în centrul sferei imense o reprezentare a soarelui : aceasta înseamnă că întregul edificiu trebuie să se subordoneze centralității principiului luminos, expansiunii irezistibile a razelor sale. Însă același Boullée, dornic să exprime „imutabilitatea", visează să rivalizeze cu piramidele și hipogeele egiptenilor ; el definește, în proiectele sale, condițiile unei „arhitecturi îngropate" și ale unei „arhitecturi a umbrelor". Pentru a suscita atrăgătoarea tristețe scumpă contemporanilor săi, el va imita „ceea ce este mai sumbru în natură". Totul se petrece ca și cum muchia rectilinie a clădirilor masive, despărțind în mod strict o față de lumină și o față de umbră, l-ar invita pe Boullée să acorde o atenție cel puțin egală performanțelor luminii și resurselor umbrei. De aceea, nu ne vom mira că Boullée, înflăcărat de un lirism mai mult pictural decît arhitectural, studiază pe rînd pentru cenotaful lui Newton — templu solar — vederile exterioare din timpul zilei și vederile exterioare din timpul nopții. În unduirile sale, în formele sale „afectate" sau „manierate", arhitectura barocului și a rococoului orînduise cu grijă tranziții, degradeuri, interacțiuni între lumină și umbre. Arhitectul baroc, rivalizînd adesea cu pictorul, scenograf pînă și în edificiile sale cele mai durabile, inventa sau imita un organism complex în care contrariile se împreunau mai degrabă decît se opuneau. În spiritul nou al arhitecturii geometrice, opoziția precumpănește : rigoarea absolută a formelor desenate de rațiune zămislește mase de umbre omogene. Volume în care noaptea e captivă, dominată de stăpînirea și fermitatea de oțel a desenului liniar. Se presimte însă că umbra —

eliberată astfel, purificată, concentrată — va putea face o mişcare de secesiune, constituindu-şi regatul separat. În genul „sepulcral" se recunoaşte moştenirea „pompei funebre" în care barocul se complăcuse, însă întunericul devine mai ameninţător şi mai greu : mormintele lui Desprez, la fel ca subteranele romanului negru, ca şi castelele închipuite de Sade, ne vorbesc despre o *negreală* ce capătă o semnificaţie nouă prin opoziţia sa faţă de lumina albă a legii zilei.

Care va fi funcţia ce i se cuvine centrului în geometria regulată a cercului şi a sferei ? Ne aşteptăm să găsim în ea un principiu binefăcător, prezidînd în chip suveran ansamblul. Globul luminos în cenotaful lui Newton. Capela, în spitalul circular dispunînd de culoare în formă de raze al lui Poyet. Casa directorului în oraşul lui Ledoux. Dar, printr-o răsturnare care e în logica Terorii, locul central îşi va putea primi consacrarea prin puterea supliciului : eşafodul pe care este decapitat Ludovic al XVI-lea va fi plasat în centrul pieţii Victoriilor. Este locul ambiguu în care lumina nouă a Republicii trebuie să se nască din uciderea simbolică a ordinii vechi. Iar ideea unui *centru întunecat* va apărea cu putere în anumite proiecte născute din Teroare ; aşa este acel crematoriu, în care flacăra centrală se vede acţionînd ca o putere distrugătoare. Îl citez pe Michelet : „Un arhitect [...] închipui un monument pentru arderea morţilor, care ar fi simplificat totul. Planul său era cu adevărat în măsură să surprindă imaginaţia. Închipuiţi-vă un vast portic circular, împodobit cu ajururi. De la un pilastru la celălalt, tot atîtea arcade, iar sub fiecare e o urnă care conţine cenuşa. În centru, o mare piramidă care scoate fum în vîrf şi în cele patru colţuri. Uriaş aparat chimic, care, fără scîrbă, fără groază, prescurtînd felul de a lucra al naturii, ar fi cuprins, la nevoie, o naţiune întreagă, iar din starea bolnăvicioasă, furtunoasă,

întinată, ce se numeşte viaţă, ar fi condus-o, prin flacăra pură, la starea liniştită a odihnei definitive" (*La Révolution* — cartea XXI, cap. 1).

Întreg acest stil de arhitectură redus la principiile simple ale geometriei se rosteşte ca un proiect şi rămîne nerealizat. Limbajul său, ca şi acela al principiilor şi al regenerării sociale, este deja formulat înainte de 1789. O cetate armonioasă, un oraş de început de vremuri — auroral, colosal, de neînlăturat — există în portofoliile cîtorva arhitecţi, cu mult timp înainte de cucerirea Bastiliei. Revoluţia nu va avea nici timpul, nici resursele, nici, poate, îndrăzneala de a le cere să-şi realizeze marile proiecte civice ; dimpotrivă, ea îşi va reaminti, pentru a le condamna, lucrările costisitoare pe care aceiaşi arhitecţi le-au săvîrşit pentru autorităţile şi privilegiile Vechiului Regim. Ledoux îşi pusese talentul în slujba edificării porţilor la care se plăteau taxele pe mărfuri la intrarea în Paris, asupra cărora se înverşunează mînia poporului în 1789 : el va cunoaşte închisoarea. Revoluţia va construi puţin. Ea va amenaja, pentru viaţa parlamentară, hemiciclurile în care va fi inventată în curînd, prin virtutea geometrică a diametrului, opoziţia clasică dintre *dreapta* şi *stînga*. Ea va transforma, pentru ritul unei noi religiozităţi, edificii de cult construite la sfîrşitul Vechiului Regim : biserica Sainte-Geneviève a lui Soufflot, devenită Panteon, ia o înfăţişare păgînă şi — noul ei nume o indică îndeajuns — trimite la trecutul monumental al Romei ; în idealitatea sa regenerată, edificiul reneagă patronajul unei sfinte creştine şi franceze, pentru a desemna un mare model antic. Însă el nu e lipsit de denumirea sa medievală şi pariziană decît pentru a „antichiza" mai bine pe *marii bărbaţi* ai Franţei, pentru a eroiza mai bine gloriile naţionale... Ca să cumînţească şi să simplifice edificiul, să-l laicizeze, Quatremère de Quincy îi va înlătura turnurile din-

spre răsărit. Departe de a urma proiectele lui Ledoux și ale lui Boullée, constructorii recurg la compromis ; ei își îndulcesc îndrăznelile sub un aparat decorativ reluat de la tradiție. Un bun cunoscător al problemelor acestei epoci, Emil Kaufmann, vede semnul unui recul : „În arhitectură, e suficient, pentru a aprecia acest recul, să comparăm Marile Premii de la 1779 la 1789 cu cele dintre 1791 și 1806. Cele dintîi sînt pline de însuflețire și îndrăzneală revoluționară ; cele din urmă arată victoria unui resurecționism neputincios". Totul pare a se fi petrecut, pentru arhitectură (dar poate și în alte domenii), ca și cum invenția novatoare ar fi fost mai viguroasă în starea de iminență și de speranță, și ca și cum idealul Revoluției ar trebui căutat înainte de declanșarea și de consecințele ei. Acest ideal n-a putut decît să se tulbure în momentul în care se împlinea : necesitatea de la care se reclama îl condamna să se piardă pentru a se realiza, trădat și deformat mai puțin de către dușmanii săi cît de chiar cei care au vrut să-i asigure aplicarea. Fecundă trădare, fiindcă era singura manieră ale cărei *principii* se puteau înscrie în *fapte*, dar care condamna geniul revoluționar la a se arăta în practică altfel decît se gîndise el, diferit de intențiile care-l inspiraseră la obîrșie. Istoria este cîmpul de bătaie unde oamenii încearcă cu greu să facă în așa fel încît lumea nouă să coincidă cu imaginile exaltante care-i îndemnaseră să modifice lumea veche. Desființînd ordinea feudală, acțiunea revoluționară punea în mișcare un proces care urma să facă deopotrivă de desuete figurile ideale și planurile utopice care fuseseră trasate în chiar sînul Vechiului Regim, pentru a i le opune. Aceasta este, va spune Hegel, ironia istoriei.

ARHITECTURĂ VORBITOARE, VORBE ETERNIZATE

Formele primitive ale geometriei nu realizează, în arhitectura novatorilor, doar un compromis cu nevoile funcționale ale edificiilor. Ele se dezvoltă și în vederea unei semnificații. Această arhitectură nu vrea numai să fie simplă în virtutea întoarcerii sale la figurile dintîi, ci mai vrea să fie „vorbitoare" prin felul cum orînduiește aceste figuri pentru a face ca funcția lor să devină *evidentă* în exterior. Voința, care se manifestă o primă oară în alegerea simplificării și a monumentalității nude, își reia atacul, ca să spunem așa, imprimînd edificiului marca destinației sale practice. Forma servește funcția, dar funcția se reflectă la rîndul ei în formă pentru a se manifesta în ea : o simbolică a funcției se supraadaugă funcției înseși. Astfel funcția constructorului ni se anunță deopotrivă ca o putere de dominare și ca o energie finalizantă. Desfășurîndu-și măreția, edificiul își enunță în același timp scopul și sensul. Dacă jocul formelor este în slujba *utilității*, valoarea practică vrea la rîndul ei să ajungă la recunoașterea universală sub forma descifrabilă a unui limbaj. În arhitectura vorbitoare, utilul se arată tuturor privirilor și se proclamă astfel util *binelui obștesc*. Căutînd să confere edificiilor lor o lizibilitate imediată, acești arhitecți înțeleg să ne convingă că utilitatea par-

ticulară a fiecărei clădiri participă la sistemul de servicii reciproce din care e alcătuită utilitatea publică. Destinația clădirii sau profesiunea proprietarului ei nu pot rămîne o afacere privată. Se află aici ceva care îi interesează pe toți cetățenii și care, prin urmare, trebuie să le fie anunțat cu claritate. Că această arhitectură vorbitoare riscă să devină o arhitectură vorbăreață ne putem convinge aruncînd doar o privire asupra operelor lui Lequeu. Limbajul devine aici în același timp dogmatic și fabulos : simbolul se accentuează în alegorie, iar figurile emblematice încep să trăiască în chip neașteptat, producînd un univers compozit, poetic și adeseori delirant. Geometria s-a pierdut, încă o dată, sub o vegetație sălbatică.

A proclama primatul principiilor eterne (Libertate, Egalitate, Dreptate, Patrie), a le face lizibile prin manifestarea lor figurată : această intenție nu se poate opri în piatră și în maiestatea masivă a monumentelor. Acestea nu sînt încă decît indiciile materiale ale unei permanențe metafizice, semnele exterioare ale unui adevăr în sfîrșit dezvăluit și manifestat. Suveranitatea lor nu devine deplină decît în momentul în care oamenii, în care întreg neamul omenesc se întoarce spre Principii în elanul unei recunoștințe înflăcărate. Marile embleme se oferă ca niște centre de raliere, care cheamă la ele toate sufletele simțitoare și toți oamenii de bine : mai mult decît monumentul, cel care se încarcă de semnificație este „concursul" popular. În exigența lui extremă, de natură iconoclastă, spiritul lui 1789 desființează sau simplifică decorul, pentru a face să precumpănească evenimentul omenesc, întîlnirea cetățenilor care se recunosc a fi egali, în lumina sărbătorii care îi reunește. În 1790, la data aniversară de 14 iulie, Sărbătoarea Federației îi întrunește pe reprezentanții întregii Franțe (ai „cetățenilor săi activi") în jurul unui altar al Patriei ridicat cu acest prilej pe Cîmpul lui

Marte. Cetățenii, cetățenele de orice condiție, au participat la lucrările pregătitoare de terasare. Unul dintre cei mai buni arhitecți ai epocii, Cellérier, a înălțat un triplu arc de triumf. Bastilia fusese centrul întunecat, bătut de asaltul unui atac furios ; altarul Patriei, prin funcția sa centrală, dătătoare de lumină, cheamă elanul afectiv opus, fervoarea : în comemorare, simbolul e sublimat. Sacrul se propune sub înfățișarea sa pozitivă, după ce și-a exercitat fascinația negativă. Încă și mai tipică este organizarea sărbătorii funebre din 20 septembrie 1790 (pentru morții de la Nancy), cu prilejul căreia arhitectul Ramée izolează un altar central supraînălțat, la care se ajunge printr-un șir de trepte. Evoluînd în aceste amenajări provizorii, drapelele, orchestrele, corurile, tunurile, defilările constituie un spectacol, o acțiune sacră (Michelet merge pînă acolo încît vorbește despre o „religie nouă"), în care cei vii își declară supunerea față de principiile eterne. Iată riturile unei noi supuneri, care nu-i mai hărăzește pe oameni arbitrarului unui singur om, tiran sau despot : ceea ce domnește de acum înainte este puterea sentimentului și a rațiunii care luminează și susține în fiecare natura sa de om și îl unește cu ceilalți oameni. Asupra acestui punct, vocabularul Revoluției, ca și cel al filosofiei luminilor, a prezentat variații notabile : omenirea, libertatea, patria, Ființa supremă... Dar, oricare ar fi terminologia, și oricît de sus e plasată autoritatea cea nouă, e vorba întotdeauna de o *supunere participantă*. Sărbătoarea revoluționară este actul solemn prin care omul cinstește o putere pe care a deslușit-o în sine însuși. Nu un cult adus omului, ci recunoașterea exaltată a unei *părți* divine, prezente în fiecare om, temelie a unei comuniuni a cărei regulă, începînd să mai fie impusă din afară, ar rezulta din universala spontaneitate a conștiințelor. Omul cinstește o putere care-l depășește fără să-i fie străină, o putere de care nimic

nu-l desparte, înaintea căreia nu trebuie să se umilească, și a cărei slujire nu mai este apanajul unei clase separate — al unui cler. Fiecare se simte, deopotrivă cu ceilalți, depozitarul noii revelații, agentul unei noi providențe. Divinitatea aceasta răspîndită în fiecare om iese la suprafață în chip mai vizibil atunci cînd mulțimea se adună într-o deplină armonie sufletească ; lumina supremă, răspîndită între conștiințele individuale, se topește prin bună înțelegere într-o lumină de nedespărțit și *recreează* în felul acesta imaginea vie a unui focar din care iradiază totul.

Pentru că viața omenească ține prin natura sa de o astfel de divinitate, oamenii vii vor să o reprezinte sub înfățișarea vieții. Imaginile imobile ale vechii autorități — statui ale lui Hristos, ale Fecioarei, ale sfinților, ale regilor Franței — sînt doborîte sau decapitate de iconoclasmul revoluționar ; nu se mai recunoaște în ele prezența sacrului ; aceste pietre sînt pedepsite ca embleme ale vechii legi opresive, ale legii stipulate de sus de către impostori și tirani. Credința revoluționară alege drept embleme substitutive făpturi de carne sau obiecte vii : copaci tineri, copii așezați pe altar, zeițe figurate de actrițe. Cînd J. L. David, exilat la Bruxelles sub Restaurație, evocă sărbătorile al căror organizator a fost, imaginile care-i revin în memorie sînt chipuri tinere sub gătelile pompoase și nobile ale Antichității reînviate : „Rațiunea și Libertatea tronînd pe care antice, femei superbe, Domnule ; linia grecească în toată puritatea ei, frumoase fete în hlamidă care aruncau flori și apoi, în mijlocul tuturor acestora, imnurile lui Lebrun, Méhul, Rouget de Lisle".

JURĂMÎNTUL : DAVID

Sărbătoarea revoluționară, strînsă într-un decor de circumstanță, este evenimentul unei zile fugare, dar care vrea să facă epocă ; ea se deosebește astfel de sărbătoarea aristocratică, strălucire efemeră care dispărea fără să lase urme. Sărbătoarea revoluționară se desfășoară ca un act întemeietor ; ea e o comuniune *instauratoare* : ea nu va fi spuma strălucitoare și curînd risipită pe valul unui timp nestatornic, ci focarul unei făgăduințe pe care vremurile următoare vor trebui să și-o țină. Trecerea vremii (scandată în curînd de un calendar conform cu exigențele rațiunii, luîndu-și obîrșia în anul I al unei ere noi) trebuie să deseneze linia continuă a unei fidelități. Însă e nevoie ca un act semnificativ să marcheze întîlnirea de o zi a acestor mulțimi cu principiile externe, ca el să marcheze legătura indisolubilă pe care oamenii o contractează între ei și din care vor face punctul de plecare al unei noi alianțe. Acest act este cel al jurămîntului. Act punctual, eveniment rapid, înscris într-un minut trecător : el angajează un viitor și leagă niște energii care, fără el, s-ar risipi. Petrecerea aristocratică se pierde într-un belșug amenințător, iar plăcerea care-l lumina cu mii de scîntei răzlețe nu strălucea o secundă decît pentru a se lăsa înghițită de noapte și de uitare. Plăcerea și jurămîntul îmi apar ca

niște clipe de semn riguros opus. Însă jurămîntul nu trebuie opus numai plăcerii, ci și ceremoniei tradiționale a *încoronării (le sacre)* regilor Franței. Ungerea, ceremonie a instaurării, conferea monarhului, printr-o intervenție de sus, în numele unui Dumnezeu transcendent, însemnele supranaturale ale puterii sale. Jurămîntul revoluționar *creează* suveranitatea — în timp ce monarhul o *primea* din Cer. Voința singulară a fiecărui individ *se generalizează* în clipa în care toți rostesc formula jurămîntului : cuvîntul rostit în comun, în care legea viitoare, deopotrivă impersonală și omenească, își va afla izvorul, urcă din adîncul fiecărei vieți individuale.

Anul 1789 este cel al marilor jurăminte : jurămîntul lui George Washington față de constituția americană, la 30 aprilie ; jurămîntul de la Jeu de Paume, la 20 iunie, unde deputații Stării a treia se constituie în Adunarea națională și jură să nu se despartă înainte de a fi dat o constituție națiunii ; jurămintele gărzilor naționale : „Că toate milițiile naționale vor depune jurămînt în fața comandantului lor... și că toate trupele, anume ofițerii de orice grad și soldații, vor depune jurămînt față de Națiune și față de Rege, căpteneie a Națiunii, cu solemnitatea cea mai augustă". În anul următor, constituția civilă a clerului le va cere preoților jurămîntul față de Națiune. Serbarea Federației, la 14 iulie 1790, după slujba celebrată de Talleyrand, episcop de Autun, se va desfășura ca un uriaș jurămînt. Vor fi celebrate adesea căsătorii înaintea altarului patriei, pentru a conjuga două credințe, cea a cuplului și cea a cetățeanului. Și fiecare drapel, cu deviza *Libertatea sau Moartea,* va fi rememorarea unui jurămînt.

Gestul jurămîntului, tensiune trăită de un corp care întemeiază viitorul în înflăcărarea unei clipe, se săvîrșește conform unui model arhaic. Dacă pe de o parte el instaurează un viitor, el repetă pe de altă parte un arhetip

contractual foarte vechi. El este reprezentarea lui, actualizarea lui reînnoită : cel care-l săvîrșește nu poate evita să se afle în situația actorului ; rolul său îl precede, chiar dacă el constă în a inventa un viitor. Mai mult, întrucît valorile față de care e prestat jurămîntul sînt socotite *eterne,* ceea ce începe în actul întemeietor nu este decît reînceperea unei suveranități uitate. Puțini oameni vorbeau, în 1789, despre o abolire totală în vederea „unei reconstrucții totale" (Barnave *) pe niște planuri în întregime noi : cuvintele cele mai frecvente erau *regènerare* și *restaurare.* Nu se vrea o înnoire, ci regăsirea unei origini uitate. (După nopțile de 4 august, „Adunarea națională îl proclamă în mod solemn pe regele Ludovic al XVI-lea Restaurator al libertății franceze".)

Între 1779 și 1781, J. H. Füssli pictează la Londra *Jurămîntul celor trei elvețieni ;* el îi reunește într-un gest colectiv : cele trei brațe stîngi, întinse orizontal, sfîrșesc prin strîngerea mîinilor care formează nodul central al tabloului ; brațele drepte ridicate și privirile îndreptate spre cer îi dau operei direcția verticală. Îl recunoaștem aici pe admiratorul lui Klopstock : mișcarea solidarității umane se dublează cu un apel la transcendența protectoare — într-un climat de eleganță eroică al cărei traseu, înfățișînd un efort de depășire, dă totuși sentimentul a ceva *cunoscut mai dinainte.* Dacă actul jurămîntului repetă un model antecedent, stilul pictorului repetă de asemenea o artă antecedentă : Michelangelo, Giulio Romano, Marcantonio Raimondi.

Cu *Jurămîntul Horaților* (1784—1785), Jacques Louis David dă temei expresia ei cea mai puternică, cea mai revelatoare pentru climatul estetic al epocii. Scena are loc la Roma,

---

* *Antoine Barnave* (1761—1793), deputat în Adunarea Constituantă, orator, adept al monarhiei constituționale ; moare ghilotinat.

în zorii Republicii. Cei trei Horaţi jură, în faţa tatălui lor, să apere Patria. Punctul central al tabloului este, de data aceasta, mîna stîngă a bătrînului Horaţiu care ridică cele trei săbii, unind în chip simbolic trei voinţe. Mînerul săbiilor e locul către care tatăl îşi îndreaptă privirea ; spre acelaşi punct se înalţă braţele întinse ale grupului fiilor ; iar pe cele trei mînere unite şi distincte, privirea fiilor întîlneşte privirea tatălui : comuniunea fraţilor are drept focar central mănunchiul de arme ucigaşe sănctificate de mîna paternă care le transmite. Direcţia verticală, care în tabloul lui Füssli era indicată de braţele ridicate spre cer, e marcată acum de masivele coloane dorice care ritmează decorul scenei, dar mai ales de suliţă şi de săbii, într-un sistem de linii oblice opuse. Sacrul rezidă în datoria războinică. (Aceasta nu înseamnă că David refuză din principiu să desemneze o transcendenţă mai îndepărtată : ştim că el va fi organizatorul sărbătoririi Fiinţei Supreme şi că tabloul său, *Socrate bînd otrava*, din 1787, arată cu degetul *cerul.)* În zorii unei epoci a răscoalelor în masă şi a armatelor naţionale, iată că legenda antică a sacrificiului pentru Patrie e reprezentată într-un teatru simbolic. Tatăl, care nu-şi priveşte fiii, ci armele pe care li le încredinţează, ţine mai mult la victorie decît la viaţa copiilor săi. Cît despre fii, ei aparţin de acum înainte jurămîntului lor mai mult decît lor înşile. Elanul eroic implică depăşirea ataşamentelor sensibile şi a legăturilor fireşti, în vederea unei *idei* pentru care mîna tatălui nu este decît o metaforă patetică. În *Jurămîntul Horaţilor* trebuia să fie învederată şi puterea emoţiei imediate, măcar pentru a indica distanţa pe care o iau faţă de ea războinicii sortiţi morţii sau triumfului. Grupul femeilor, din partea dreaptă, exprimă puterea ineficientă a durerii. În felul acesta se completează demonstraţia, de natură teatrală : bărbăţiei voluntare, în care fiinţa se

uită pe sine în vederea unei datorii sîngeroase, i se opune feminitatea sensibilă ce nu poate face faţă morţii şi care se lasă subjugată de groază.

Nu vom regăsi, fără îndoială, această opoziţie patetică în marile schiţe ale *Jurămîntului de la Jeu de Paume*. David reînoieşte aici gestul Horaţilor, îl comunică mulţimii deputaţilor : de data aceasta, centrul compoziţiei nu mai este un mănunchi de arme, ci inscripţia, proclamaţia citită de Jean-Sylvain Bailly. Tensiunea care însufleţeşte această operă este de o esenţă mai abstractă ; e cea care se stabileşte între imaginea individuală a fiecăruia dintre actori şi unitatea în mişcare a ansamblului. David îşi *gîndeşte* tabloul, îl compune prin mari valuri armonios repartizate ; el vrea să facă totuşi din această masă omenească nu un portret colectiv, ci un ansamblu de portrete particulare. Unicul opozant (deputatul Martin Dauch, din Castellane) este prezent, şezînd, cu braţele încrucişate pe piept (schiţa de la muzeul din Versailles). Faptul că David l-a pus în evidenţă — ca să-l expună dezaprobării — accentuează referinţa la conştiinţa individuală : marele elan colectiv este mai întîi hotărîrea fiecărei voinţe particulare. O altă schiţă a *Jurămîntului de la Jeu de Paume* îi orînduieşte pe actori ca pe nişte atleţi — în manieră antică — însă precizează trăsăturile feţei pînă la exactitatea portretului. Surprindem pe viu problema împăcării dintre ideal şi caracteristic. În limpezimea desenului, în puritatea elocventă a gestului, în frumuseţea „anatomiilor", ceea ce ni se oferă este ***idealul ;*** dar chipurile, chiar atunci cînd o nobilă înflăcărare s-ar substitui în ele oricărei alte pasiuni, înfăţişează *caracterele* existenţei individuale, neregularităţile unei naturi vii cărora fidelitatea imitativă le interzice să fie reduse la un „tip" ideal. În comparaţie cu problema pe care David o avea de rezolvat pentru *Jurămînt,* compoziţia *Încoronării* lui Napoleon

pare o sarcină cu totul ușoară : în schițele *Jurămîntului,* un singur personaj este nemișcat — opozantul, înțepenit pe scaunul său. În *Încoronare,* singura mișcare e cea a mîinilor lui Napoleon purtînd coroana.

Marele *Brutus* care a figurat la Salonul din 1789 dezvăluie cealaltă față a jurămîntului : el pune în evidență limita extremă a devotamentului patriotic. Trebuie să citim titlul complet al tabloului : *J. Brutus, cel dintîi consul, întors acasă, după ce i-a condamnat pe cei doi fii ai săi ce se uniseră cu Tarquinii și conspiraseră împotriva libertății romane. Lictorii îi aduc trupurile pentru a fi înmormîntate.* Acest lung program e necesar dacă vrem să citim pe deplin semnificația operei. Este ultimul moment al unei tragedii. Scena se desfășoară în momentul în care Alfieri lasă să cadă cortina la al său *Bruto primo :*

Brutus
... Veșnică,
Fii acum liberă de sîngele-acesta, Romă.
Collatinus
O, putere supraomenească !
Valerius
Tatăl, Zeul
Romei, e Brutus...
Poporul
E zeul Romei...
Brutus
Sînt omul,
Din toți cîți se născură, cel mai nefericit.

Acestei tragedii, pe care un ilustru italian i-o dedică în 1788 lui George Washington, David îi datorează subiectul tot atît cît lui Titus Livius sau lui Voltaire. (Culegerea, în limba italiană, a tragediilor lui Alfieri apare la Paris în 1789, anul în care David își desăvîrșește tabloul.) Un alt poet, Chénier, într-o odă despre *Jurămîntul de la Jeu de Paume,* va evoca tabloul lui David ; pictură pentru literați !

Et le premier consul, plus citoyen que père,
Rentré seul par son jugement
Aux pieds de sa Rome si chère
Savourant de son coeur le glorieux tourment *

Totul s-a încheiat : tatăl îndurerat și neînduplecat e așezat în prim plan, în umbră, la picioarele statuii care figurează patria divinizată : *Dea Roma.* Luminată din spate, emblema patriei ia înfățișarea unui totem și se interpune între Brutus și trupul mutilat pe care lictorii îl aduc în fundul scenei ; un fascicul de lumină cade asupra cadavrului. Compoziția, în care totul se orînduiește conform exigențelor unui limbaj rațional, alegoric și patetic, ne arată că Brutus a dat întîietate patriei față de viața fiilor săi. Viața superioară și înspăimîntătoare se află concentrată în statuia Romei, zărită în umbră : ei i-au fost jertfiți tinerii. Versiune romană și păgînă a sacrificiului lui Avraam, în care nici un înger n-a venit să oprească mîna tatălui. Lumina oblică ce luminează cadavrul cade și peste grupul femeilor : mama se înalță cu un larg gest de jale, în timp ce cele două fiice ale sale se ghemuiesc și cad fără simțire lîngă ea. În această operă în care sînt opuse patriotismul bărbătesc și emoția feminină, fermitatea imobilă și mișcarea involuntară, David a distribuit luminile și umbrele în așa fel încît să întărească contrastele dramatice. El s-a eliberat de „clipirea" luminilor a cărei ispită o cunoscuse pe cînd mai era încă sub influența maeștrilor rococoului ; a renunțat la masele de umbre care îl seduseseră, un moment, la pictorii din școala lui Caravaggio. În penumbră, Brutus exprimă energia voinței chibzuite, în stare să suporte consecințele fidelității sale față de principii și pedepsind infracțiunea pînă la a face să curgă

* Iar primul consul, mai mult cetățean decît tată, / Întors singur după propria-i chibzuință / La picioarele Romei atît de dragi / Gustînd durerea mîndră din inima-i.

propriul său sînge. Lăsîndu-și fiii să fie uciși, Brutus s-a jertfit pe sine însuși, posteritatea sa bărbătească. El ține în mînă o bucată de pergament ; că acesta este sau nu ordinul de execuție, nu are importanță : avem aici o pagină pe care s-a înscris o *sentință* pentru a dăinui în durată. Acest text enigmatic este pandantul simbolic al coșului pentru lucrul de mînă, care închipuie o lume a răbdării și tihnei : tragicul istoriei vine să erupă — la fel ca și Revoluția — în interiorul unui lăcaș unde valorile intimității, obiceiurile vieții private, încetează dintr-o dată să mai constituie o lume separată și ocrotită. Minunatul coș pentru lucrul de mînă este, prin prezența lui nevinovată (uitată de actorii tragediei, expusă singurilor *martori* care sîntem noi), o victimă tăcută, natură moartă în care fierul foarfecilor simbolizează cruzimea omniprezentă. El ocupă partea centrală a tabloului, obiect nul, însă patetic prin chiar nulitatea lui : oferit perceperii noastre sensibile, el figurează universul „obiectiv" căruia pictorul nu-i poate întoarce spatele. El îl contemplă și ne silește să-l contemplăm, chiar atunci cînd intenția sa principală este să facă să se întrevadă, prin sublimitatea tragică și prin spaimă — întrebuințez anume termenul kantian —, dimensiunea morală în care omul împovărat se arată a fi mai mare decît destinul său. Sub lumina care trezește culorile, se oferă înfățișările imediatului : cadavrul, imediatețe a corpului redus la starea de *lucru ;* emoția, în înfățișarea ei de tresărire convulsivă sau de leșin necugetat. Jean Leymarie remarcă foart exact : „Ca și pentru *Horați,* David își concentrează energia plastică asupra grupurilor virile și corneliene, își păstrează duioșia picturală pentru evocarea patetică și raciniană a femeilor și copiilor". Forța *desenului* și a conturului precumpănește deci pentru a trasa personajul eroic în care acțiunea rațională își exercită puterea asupra sensibilității.

Grupul femeilor, deși nu e desenat cu mai puțină rigoare și cu toate că nu este mai puțin îndatorat modelelor antice, lasă *culoarea* să se deschidă mai larg. Valorile *picturale* se asociază astfel personajelor a căror stare pasională rămîne îndepărtată de măreția voluntară, apanaj al eroului imobil. Deși David și-a echilibrat perfect tabloul, noi percepem nevoia în care se afla de a împăca două imperative : desenul, legat de exigența gîndirii ; culoarea și substanța cromatică a obiectelor, legate de stările sensibilității.

David emoționează făcînd să apară cadavrul. Cu toate că pictura istorică n-a renunțat niciodată, de-a lungul secolului al XVIII-lea, la scenele funebre, epoca pare să redescopere moartea și o contemplă cu un nou sentiment. Conform uneia dintre tendințele sale, alexandrină și feminină, epoca se străduiește să înfățișeze o moarte vaporoasă și unduitoare, contopire în sînul elementelor și printre adierile cosmosului : înecul Virginiei (subiect de care se vor simți legați Vernet în 1789, Prud'hon într-o epocă mai tîrzie), *Tînăra Tarentină* a lui Chénier, cîteva grațioase figuri ofeliene ale picturii engleze constituie ilustrarea ei cea mai bună. Dar, conform tendinței sale eroice și virile, epoca înmulțește cadavrele atletice, a căror frumusețe suverană conferă morții o atracție echivocă. (O vagă necrofilie plutește peste toată opera lui David și Füssli.) În intenția cea mai frecvent mărturisită a artiștilor, frumusețea morților pune sub acuzație insondabila nedreptate a Parcei, însă ea conduce gîndul către țelul superior pentru care eroii și-au jertfit viața. Trupul neînsuflețit rămîne astfel depus pe țărmul lumii materiale, în vreme ce voința lui îl purtase spre un ideal inteligibil. Un joc de răsfrîngeri ne dezvăluie scopul urmărit. Spiritul eroului a cucerit gloria veșnică pe care o rîvnea. Ochiul spectatorului rămîne în prezența neesențialului, a rămășițelor pămîntești, însă acestea primesc

raza răsfrîntă a eternității și se profilează în fața ochilor noștri după canoanele „frumosului ideal". Ceea ce contează este acțiunea eroică, dar cadavrul îi este transfigurat. Iată că vine epoca marilor marșuri funebre : Gossec, Beethoven...

În *Brutus*, moartea a fost impusă. În tablourile dedicate martirilor Revoluției, va fi vorba despre o moarte acceptată și depășită dinainte. Prin actul prim al jurămîntului, individul a consimțit să moară față de viața sa personală : el s-a supus unei finalități în care se desăvîrșește esența omului — *libertatea* — însă cu prețul jertfirii neesențialului, adică a tot ceea ce nu e libertate — *sau moartea*. Portretele de martiri ai Revoluției îi arată odihnindu-se în moartea care le autentifică jurămîntul de oameni liberi. Prin moartea lor, ei au făcut invulnerabilă libertatea, au împlinit-o. Opera pictorului constă aici în a face ca libertatea să fie presimțită ca fiind *inversul* glorios al unei astfel de morți. În *Marat asasinat*, preocuparea narativă, care ocupa atîta loc în tablourile romane, se concentrează : Marat mai ține în mînă scrisoarea Charlottei Corday ; se poate citi în ea o dată, stabilită în calendarul de stil vechi, 13 iulie 1793, numele ucigașei, adresarea „Cetățeanului Marat", rugămintea mincinoasă : „E destul să fiu foarte nefericită ca să am dreptul la bunăvoința dumitale". Se poate citi, de asemenea, așezată pe cutia de lîngă cada de baie, biletul lui Marat, însoțind un asignat : „Veți da acest asignat mamei dumneavoastră...". Acestei mărturii a binefacerii lui Marat i se opune cuțitul de bucătărie însîngerat, ce zace pe jos. Dar lectura pe care-o facem tabloului a început în chip necesar cu inscripția dedicatorie, adresă votivă mai puternică decît adresarea scrisorii amăgitoare : LUI MARAT, DAVID, ANUL DOI, care iese în relief pe scîndura săracă a suportului. Dacă scrisoarea, răspunsul, asignatul, cuțitul sînt indiciile și urmele unei drame rapide, in-

scripția — text laconic în care patronimul pictorului, abia diminuat prin dimensiunea inferioară a literei, răspunde fratern și simetric patronimului eroului politic — ridică scena funebră la dimensiunea unui monument veșnic. Obiectului și scrisului cursiv ce depun mărturie despre clipele grăbite ale atentatului, inscripția în capitale romane le răspunde precum o stelă și instaurează o glorie neatinsă de trecerea timpului. Începi să visezi gîndindu-te la intervalul care desparte cele două momente ale scrisului : scrisoarea Charlottei Corday și semnătura solemnă a lui David ; acest interval e ocupat de moarte și de lucrarea artei. Mai rămîne să-l *vedem* pe Marat asasinat, însă nu putem să-l vedem decît între aceste două texte : îl vedem cum încetează să fie cel căruia Charlotte Corday i-a transmis răvașul la 13 iulie 1793, ca să devină cel al cărui cadavru îl eternizează David în anul II al Republicii. Între aceste două date timpul s-a răsturnat ; a pătruns într-o nouă eră ; e numărat începînd de la altă obîrșie. Baudelaire a surprins admirabil această tensiune dintre realitate și idealitate : „Drama e aici, trăind în toată lamentabila-i oroare, și printr-un ciudat tur de forță, ce face din această pictură capodopera lui David și una dintre marile curiozități ale artei moderne, ea nu are nimic trivial sau mîrșav. Ceea ce este mai uimitor în acest poem neobișnuit e faptul că e zugrăvit cu o repeziciune extremă, iar cînd te gîndești la frumusețea desenului, ai de ce să rămîi uimit. Aceasta este pîinea celor tari și triumful spiritualismului ; crud ca natura, acest tablou are întreg parfumul idealului. Care era așadar acea urîțenie pe care sfînta Moarte a șters-o așa de repede cu vîrful aripii sale ? Marat îl poate sfida deacum înainte pe Apollo, Moartea tocmai l-a sărutat cu buzele-i iubitoare, iar el se odihnește în pacea metamorfozei sale. Este, în această operă, ceva duios și sfîșietor în același timp ; în aerul rece al acestei încăperi, pe

aceşti pereţi reci, în jurul acestei reci şi funebre căzi de baie, fîlfîie un suflet".

Şi aici, ca şi în *Brutus* (a cărui latură „melodramatică" îi plăcea mai puţin lui Baudelaire), culoarea este, ca să spunem aşa, refulată şi înfrînată pe părţile pe care le părăseşte idealul ; manifestările ei intense aparţin accesoriilor : covorul verde care acoperă masa de lucru aşezată peste cadă, cutia de lemn neprelucrat, peretele cenuşiu, cu subtila sa modulaţie luminoasă. În schimb, valorile plastice, desenul sînt cele ce precumpănesc în reprezentarea eroului transfigurat. Ca să reluăm termenul lui Baudelaire, desenul e aici agentul „spiritualismului". Tensiunea dintre desen şi culoare este de o neobişnuită eficacitate, căci postulatele contradictorii se compensează în ea cu o artă desăvîrşită. Prezenţa lucrurilor şi dimensiunea gîndirii coexistă în chip sever. Ca să ajungă la o asemenea reuşită, trebuia ca David să fie un colorist înnăscut, fascinat mai întîi de rozurile şi albastrurile lui Boucher, apoi de umbrele lui Valentin, şi ca gustul conturului pur să fi fost rodul unei lente asceze, impuse de sfaturile maeştrilor săi, apoi deplin acceptate, la Roma, în prezenţa anticului, a lui Dominichino, a lui Michelangelo, a lui Rafael.

Chiar după ce prea cumintele Pompeo Batoni l-a desemnat ca succesor al său, rămîne în David un temperament pictural care s-ar fi putut desăvîrşi cu libertatea cromatică a unui Géricault sau a unui Delacroix dacă n-ar fi acceptat, constrîngîndu-se, tirania principiilor şi a „asprei idei". E nevoie de *Bara,* tabloul neterminat din muzeul de la Avignon, ca să constatăm, în luminozitatea unui fond auriu tratat în tuşe largi, de ce libertate era în stare penelul lui David. Regăsim aici planul auster care închidea spaţiul în spatele cadavrului lui Marat, însă înzestrat de data aceasta cu o intensă iradiere colorată : Gloria e această strălucire plină de căldură pe care o creează

pictura, după ce orice efect de „costum" a dispărut în jurul celui ce agonizează, lăsat într-un gol luminos. Copilul gol, care strînge cocarda tricoloră, fetişul patriotic, la pieptul său, este un efeb antic, aproape un Endymion ori un Antinous. Conturul e, şi aici, legat de ideea eroică, de glorioasa lipsă de ieşire în care *se închide* cel care a jurat şi şi-a ţinut cuvîntul pînă la sfîrşit. Perfecta *închidere* a conturului liniar este expresia unei voinţe neslăbite (cea a pictorului şi, prin contagiune, cea a personajului) : conturul, care *hotărăşte,* este simbolul hotărîrii morale. Însă conturul are o *memorie :* el trimite la prototipuri prestigioase. *Horaţii,* despre care David spunea că îi datorează mai mult lui Poussin decît lui Corneille, se citesc de asemenea ca un basorelief ; s-au putut descoperi în *Marat* reminiscenţe din Mantegna. Poussinismul se vrea aici solidar cu tragedia clasică şi cu convenţiile sale. Şi dacă, aşa cum am întrevăzut, jurămîntul îl constrînge pe cel care se angajează prin el să îmbrace un rol preexistent, conturul liniar trimite din nou la un univers estetic antecedent : el înconjoară actualul în limbajul nostalgiei. Prezenţa pe care el o închide evadează către un trecut : obiectul zugrăvit, ancorat în prezentul nostru prin forţa energiei figurative, poartă în el ecoul unei reprezentări suverane săvîrşite o dată pentru totdeauna de către Antici, ori de către marii italieni. El figurează un eveniment, dar funcţia reprezentativă se dublează cu o dimensiune de reminiscenţă. Ca să exprime fidelitatea eroului faţă de jurămîntul său, pictorul simte nevoia de a-şi manifesta propria fidelitate faţă de norma estetică. Aşa o înţeleg poeţii care, precum Marie-Joseph Chénier, au vrut să dea Revoluţiei teatrul ei : forma tragediei raciniene e imitată în stricta ei valoare, cu grija celei mai corecte verisificări. Doar subiectul este de circumstanţă, precum cel din *Carol al IX-lea,* care arată, pentru prima oară pe scena franceză, la sfîrşitul

el este înainte de toate desenator ; el consideră culoarea ca fiind subalternă ; un singur artist contează în ochii lui, și tocmai pentru vigoarea și măreția imaginativă a desenului său : Michelangelo. În vechea dispută dintre culoare și *disegno,* el se hotărăște repede : ceea ce-l interesează este universul dramatic al *actelor* umane, nu cel al materiilor, al substanțelor, al jocurilor de lumină. În zadar i-am opune aici pe Füssli și David ca pe un geniu al Nordului unui geniu latin (cum s-ar fi procedat în vremea lor). Füssli avea desigur o atracție profundă pentru Shakespeare, pentru Milton și Nibelungi. Însă ceea ce-l caracterizează în cel mai înalt grad este felul în care imaginea picturală preia la el ștafeta imaginii literare. David pictează scene de teatru, iar Füssli, chiar atunci cînd se inspiră din dramaturgi, chiar atunci cînd înfățișează actori sau dansatori, desfășoară niște *viziuni,* niște scene epice, într-o dimensiune în același timp narativă și mentală. El suprimă pavajul orizontal cu lespezi de piatră, podeaua scenică, pe care, la David, totul se înalță în mod rațional. Desenul și tabloul nu mai sînt substitutele imobile ale unei scene teatrale, nici un „tablou vivant" nu le poate echivala, nici un actor n-ar ști să-și joace rolul. *Viziunea* se eliberează din supunerea față de *proporție* și verosimil ; de acum înainte, spectatorul și personajul nu mai locuiesc în spațiul comun : raportul lor devine în același timp mai intim și mai straniu.

Tablourile lui David au un fundal : spațiul, în fața noastră, este *închis* de un zid, o coloană, o draperie. Nici o posibilitate de recul nu e rezervată personajelor : ele ne apar toate în fața unui plan care închide în adîncime platoul scenic. Toată arta lui Füssli respinge această închidere ; ea postulează, dimpotrivă, deschiderea amețitoare a profunzimii : racursiurile, jocurile de perspectivă oblică, căderile și avînturile suscită, la un spectator mereu dominat în înălțime, sentimentul că vede universul îmbogățindu-se cu o mulțime de drumuri aeriene oferite mișcării. În timp ce David, cu compoziția sa „în formă de friză" sau de „basorelief", cu antitezele sale severe, cu grupurile sale contrastante, o rupe cu sistemul axelor fugitive scumpe tradiției baroce, Füssli reia, în vederea unei expresivități accentuate, limbajul pictural al Sixtinei și al lui Giulio Romano. Și el vrea, în felul său, să-și regenereze arta, să regăsească măreția pierdută : el nu se dă drept novator și nici drept modern. La Roma, el mergea în căutarea unui criteriu invariabil al sublimității epice : l-a găsit. Scrierile teoretice ale lui Füssli atestă, față de norme și de marile exemple ale Renașterii, același respect ca și discursurile academice ale lui Reynolds : nu există aici nici o veleitate de a pleda pentru un „romantism" revoltat. Füssli săvîrșește o operă care ne frapează prin bizareria și ciudățenia ei, cu o doctrină în întregime *clasică.*

S-ar crede că e infidel față de idealul pe care-l profesează. Însă acest ideal se pretează, în unele dintre prescripțiile sale, la tot felul de abuzuri sau de aplicații exagerate, din care Füssli a tras cel mai mare folos. El a revendicat într-adevăr în scrierile sale, cu o mare încăpățînare, drepturile *expresiei* și ale *caracterului ;* a rezistat din toate puterile sale teoriei lui Winkelmann, așa de atrăgătoare pentru atîtea spirite, care face din seninătate, din calm, din impasibilitate, condițiile necesare ale adevăratei frumuseți, îndepărtînd spre un rang inferior semnele pasiunii, contrare armoniei liniilor. Pentru Füssli aceasta înseamnă să nu cunoști esența superioară a artei grecești, în care cerința formei și intensitatea patetică îi par a fi strîns unite. Exemplul grecilor, cel al lui Michelangelo, îl autorizează să urmărească pretutindeni cea mai înaltă energie expresivă — cu singura condiție ca limpezimea și eleganța, monumentalitatea formală să nu fie în felul acesta compromise. Arta poate des-

fășura uriașe terori, dar trebuie să se oprească acolo unde ar începe oroarea : spaima trebuie să rămînă *pură*, diferită de dezgust și de repulsie. În felul acesta vor fi salvate noblețea stilului, alianța dintre expresivitatea patetică și principiul spiritual — *mind*.

De fapt, această căutare a expresivității pasionale îl va reînvia nu pe Michelangelo, ci curentul manierist ieșit din Michelangelo. Imaginația lui Füssli, care merge spre superlativ, dezvoltă imaginea eroului în cea mai violentă acțiune a unei musculaturi atletice ; gestul pune stăpînire pe un spațiu imens ; creatura virilă apare întotdeauna la limita aventurii sale. Crima și transgresiunea sînt *rostite* de aceste trupuri aflate în culmea efortului. În schimb, creaturile feminine capătă la Füssli un plus de feminitate. Ele se alungesc, se subțiază, iar un avînt dansant, ori se lasă în voia unei lîncezeli ucigașe. Visul care le face să existe le conferă cînd gingășiile mărunte ale elfului, cînd statura gigantică a divinității. O levitație sau o greutate supranaturale se învederează. Voința de expresie este deci, aici, de la început, agentul unei metamorfoze a corpurilor, potrivit cu energia sau cu lîncezeala care le stăpînește. Expresia și caracterul se dezvoltă la Füssli în excesul gestual, înainte de a se înscrie într-o mimică : asistăm la un paroxism visat, a cărui scenă este spațiul fictiv al desenului, și nu solul realității obișnuite. Exagerarea rezultă, în această operă, dintr-o ruptură completă cu convențiile asemănării literale. Ceea ce desenează și pictează Füssli este transpunerea plastică a sentimentului de *intensitate* suscitat de lectura marilor opere literare. În acest sens, el rămîne continuatorul picturii istorice (ca și David și discipolii săi, el nu are decît dispreț pentru pictura de gen) ; însă el transportă în ea toate libertățile unei arte de ilustrator. Preocupat de efectul psihologic și captiv el însuși al unei visări care-și repetă cu

încăpățînare motivele obsedante, Füssli nu se îngrijește de exactitatea „costumului", de care se preocupă pictura cu subiecte istorice. Nu el va fi acela care se va adresa, ca David, arheologiei pentru a-i face cunoscută forma reședințelor romane : Füssli își îmbracă sau dezbracă personajele după plac, nu fără a asculta de sugestiile *modei*, și transpune drama antică într-un decor care ar fi putut să fie desenat de Soane * sau Adam **.

De fapt, Füssli așteaptă de la literatură impulsul esențial : cu creionul în mînă, își joacă pentru sine opera citită, dezvoltînd într-o trăsătură vehementă impalpabila evidență a cuvîntului epic sau dramatic. Asumîndu-și toate riscurile, cum va face mai tîrziu Delacroix, el se supune legii poeziei. Füssli colaborează cu entuziasm la *Shakespeare Gallery* a lui Boydell *** (începînd din 1786) ; marele său proiect va fi, din 1790 încolo, o *Milton Gallery*, al cărui singur autor va fi el și pe care n-o va termina decît în 1800.

Lessing, în *Laokoon*, îi rezervase literaturii acțiunea *(Handlung)*, artelor frumoase calma putere a formei *(ruhende Gestaltung)* ; literatura avea drept domeniu succesivul, în timp ce artele frumoase domneau în simultaneitate. În scenele pe care i le inspiră poeții tragici și marile epopei, Füssli nu vrea, în orice caz, să piardă nimic din acțiunea poetică ; el desenează niște momente violente străbătute de acțiune, sau surprinse într-o iminență adesea atroce. Printr-un fel de nerăbdare narativă, Füssli tinde să evadeze din simultaneitate, pentru a da figurilor sale mobilitatea infinită a imaginii literare. Efectul dramatic pare să se propage, pornind din punctul actual, în toate direcțiile timpului. Un trecut, un viitor

---

* *John Soane* (1753—1837), arhitect englez neoclasic.

** *Robert Adam* (1728—1792), arhitect neoclasic, promotor al „modei pompeiene".

*** *John Boydell* (1719—1804), gravor englez.

se lasă astfel presimțite : ele sînt adeseori de natură terifiantă. Scena pe care o zărim este luminată de fulger între două momente de întuneric.

Întreagă această operă va fi deci una de imaginație, chiar și rarele portrete pe care le comportă. Nu vom găsi la Füssli exactitatea naturalistului care se alătură la Stubbs straniului, din pricina minuției și a răbdătoarei sîrguințe arătate față de amănunt. Minunatul *Faeton* al lui Stubbs, înconjurat de un univers vegetal înverzit și prea paradisiac pentru a nu prevesti greșeala și nenorocirea, e gata să ne ducă în ținutul romanului. Füssli disprețuiește această resursă realistă, după cum disprețuiește și veracitatea, fidelitatea de om al pămîntului a unui Gainsborough (mort în 1788, și ale cărei opere de vîrf sînt prezentate într-o expoziție din 1789) ; el nu este cronicarul înaltei societăți, ca Raeburn sau Romney, al căror meșteșug de colorist și ușurință măgulitoare față de model nici nu le posedă de altfel. El îi lasă lui Lawrence, care are douăzeci de ani în 1789 și care se impune imediat în lumea bună (în 1792, la douăzeci și trei de ani, va fi pictorul regelui), imperiul *portretului distins*... Căci el respiră cu greutate atîta vreme cît nu s-a ridicat pînă în regiunile marilor fabule tragice în care soarta omului e sfîșiată între bine și rău. Drama pe care Revoluția franceză o înscrie în istoria contemporană e trăită de Füssli în felul său, într-o istorie legendară și în dimensiunea imaginară. Cititor fervent al lui Rousseau, el e convins că răul progresează în mod proporțional cu progresele civilizației ; ca și Goya, el vrea să apere idealul luminilor ; dar, înfruntînd puterea adversă, el o lasă să se exprime prin masive simboluri. Opera răului, pe care ar vrea astfel să-l exorcizeze, îl fascinează. El știe să se închine frumuseții lui Satan al lui Milton. Dacă a compus, poate, *Coșmarul* (1782) pentru a denunța în mod alegoric neliniștea care apăsa

Anglia, el a trasat în acest tablou mai ales extazul mortuar al unei femei care doarme un somn chinuit : plăcerea deosebită pe care ne-o dă această scenă de groază face din noi, pe ascuns, niște complici ai răului. Acestea sînt minunatele primejdii ale unei arte însuflețite de un măreț scop moral, dar care nu vrea să ignoreze nimic din zonele obscure ale lumii psihice : ea va sălășlui poate mai multă vreme în ele decît s-ar cuveni. Intervine o putere nebunească, se răspîndește o vrajă rea, care nu va lăsa neatinsă intenția dintîi a conștiinței diurne : pașii lui Füssli se pierd în regiunile nocturne ale unui ținut plin de cruzime — asemănător teritoriului inventat de Sade — în care planează o fatalitate de temut. Se mișcă în ea victime languroase, abia îmbrăcate în lungi rochii de voal ; însă o întîlnim aici și pe femeia crudă : Walkirii trufașe sau curtezane care ar putea fi niște împărătese impudice, cu sînul dezgolit, cu pieptănătura înaltă și lucrată ca un metal prețios. Dintr-o victimă, cum era în anumite viziuni ale lui Füssli, femeia se preschimbă într-un călău solemn și pervers, înconjurat de un lux ciudat în care poate fi distinsă răsfrîngerea deformată a bogățiilor orientale ale Angliei georgiene.

Astfel se constituie un univers bizar și atrăgător, în care imaginația fără frîu, amintirile din Michelangelo, temele antice, germanice și medievale, se amestecă pentru a-l ilustra pe Shakespeare sau pe Milton, Ariosto ori Wieland. Anacronismul absolut nu e farmecul cel mai neînsemnat al acestei arte. Valoarea exemplară a unei asemenea opere constă în amestecul instabil al voluntarului cu involuntarul, al energiei sentimentale (înrudită cu cea a *Sturm und Drang*-ului) cu recea curiozitate față de rău. Ieșită din literatură și gustată de scriitori, ea seamănă în chip uimitor cu literatura fantastică și nocturnă a unui Beckford, a unui Lewis sau a Annei Radcliffe — autori cărora Füssli nu le acorda de altfel

prea mare importanță. El voia să fie un pictor epic și nu un artist oniric. În scrierile lui Füssli nu se află decît o vorbă spusă în fugă în favoarea visului. Este dovada că visul nu se naște la el în mod deliberat, ci dintr-o nevoie lăuntrică, în ciuda unei veghi care se crede mai puternică decît visele.

Aici se descoperă unul dintre aspectele caracteristice ale acestui sfîrșit de secol : rațiunea, conștientă de puterile sale, sigură de prerogativele ei, întîmpină puterile sentimentului și ale pasiunii, cărora le cere un supliment de energie. Ea crede că-l unifică astfel pe om în lumina binelui și limpezimea inteligenței. Ea se crede în stare să convertească totul în lumină. Însă, după ce i-a conferit dorinței plenitudinea drepturilor sale, rațiunea se găsește dintr-o dată sporită cu o parte de umbră și de vis, pe care o exclusese pînă atunci. Linia de demarcație dintre zi și noapte devine o frontieră lăuntrică, și în curînd reflecția va face din ea obiectul unei îndelungi interogații. Arta nu mai este opera unei voințe pe deplin clare ; în sînul unei conștiințe lărgite cu o însemnată parte de obscuritate, lucrarea artei devine o căutare aventuroasă ce se încredințează umbrei : ea va aduce din ea imagini ale căror contururi stranii, arătîndu-se la lumina zilei, își vor păstra neșterse stigmatele obîrșiei.

Artistul care refuză să imite natura în detaliul particularităților ei, și care se consacră marii generalități a fabulei tragice, nu poate totuși să evite a ne pune în prezența unui nou fel de particularitate — aceea a individului, a visului și a frămîntării lui *personale*. Această artă se dezvoltă astfel în direcția unui idealism subiectiv : ea inventează o lume aparte, un spectacol mental, pe un fond de întuneric. Goethe, purtător de cuvînt al rațiunii clasice, nu se va încrede în ea, chiar dacă își construiește, în ce-l privește, ca să-și exorcizeze propriile umbre, un pandemoniu ce nu e lipsit de afinități cu cel al lui Füssli... La polul opus,

sub influența lui Winkelmann și cu patronajul teoretic al lui Goethe, alți artiști urmau să încerce experiența unui idealism diurn. Observatorul atent va constata totuși cîteva puncte de contact între arta impetuoasă și incompletă a lui Füssli și neoclasicismul radical : întîlnirea se săvîrșește într-un loc intermediar între noapte și zi, într-o rece lumină crepusculară sau lunară, în regiunea unde claritatea atenuată, în loc să înghețe ceea ce luminează, devine mîngîiere drăgăstoasă, tandrețe lipsită de căldură. Întîlnirea se săvîrșește sub semnul lui Endymion.

ROMA ȘI NEOCLASICUL

În timp ce la Veneția rococoul se stinge într-un crepuscul ironic și melancolic, Roma se vede elaborînd, în 1789, o doctrină și o practică a artei menite să-și afle împlinirea în ceea ce se va numi prin convenție „stilul Empire". În realitate, e vorba despre un stil european, care se va răspîndi atît în Anglia, Germania, Italia, cît și în Franța.

În acest an 1789, Roma este mai cosmopolită ca niciodată. Pot fi întîlniți aici primii emigranți francezi : mătușile regelui, anturajul lor, Doamna Vigée-Lebrun, găzduite de reprezentantul Franței, care e și un poet glumeț, cardinalul de Bernis. Se află însă aici tineri artiști francezi care arată simpatie față de Revoluție, pe care poliția pontificală îi supraveghează îndeaproape și pe care îi va hărțui din pricina legăturilor lor cu francmasoneria. Viitorii arhitecți și decoratori ai lui Napoleon, Percier și Fontaine, sînt la Roma în 1789. Percier a fost însărcinat de Academie să facă o copie a columnei lui Traian ; el își procură un repertoriu de motive, împreună cu Fontaine, la Napoli și la Pompei : aici își formează vocabularul decorativ, în care vor pătrunde numeroase elemente „etrusce". Sculptorul Chinard părăsește Roma în 1789, ca să revină aici în 1791, Quatremère de Quincy petrecuse aici pînă nu de mult o lungă perioadă de timp : își va aduce aminte de ea în al său *Dicționar de arhitectură*, în biografia pe care i-o consacră lui Canova, în studiile sale despre Rafael. Flaxman *, după ce a colaborat multă vreme cu Wedgwood **, a sosit în Italia în 1787. El va găsi la Roma un grup de englezi, al căror suflet e Gavin Hamilton. Îl va cunoaște fără îndoială pe Gagnereaux, care practică desenul liniar. Canova lucrează la a sa *Psyché* și la *Mausoleul lui Clement al XIII-lea*. Angelika Kaufmann a deschis un salon. Goethe, căruia i-a făcut portretul, tocmai s-a reîntors în Germania. Wilhelm Tischbein, după mulți ani de ședere la Roma, se stabilește la Napoli. Girodet, deținătorul marelui premiu pentru 1789, va sosi la Roma la începutul lui 1790 : el va picta aici *Endymion* și *Hipocrate refuzînd darurile lui Artaxerxes*. Carstens, ultimul venit, apare în mediul roman în septembrie 1792.

Acești artiști, acești teoreticieni îi citesc cu pasiune pe Winkelmann și Mengs. Entuziasmul care-i însuflețește e dublat de o reflecție : ei se întorc la antichitate — la sculptura greacă, la desenele urnelor, la arhitectura romană —, se întorc la Mantegna, la Rafael, la Michelangelo, la Correggio ; dar pentru ei această întoarcere nu e un capriciu al gustului, o preferință impulsivă, ci o hotărîre întemeiată pe rațiune, o alegere chibzuită. După un secol ce li se pare că se caracterizează prin exaltarea dezordonată a valorilor sensibile și a desfătărilor epidermice, ei își propun misiunea de a readuce arta sub autoritatea gîndirii. În bogăția dramatică a barocului, în risipa subtilă a rococoului, ei nu mai recunosc însemnul spiritului : acestea nu sînt în ochii lor decît ex-

* *John Flaxman* (1755—1826), sculptor și desenator englez neoclasic ; a ilustrat opere de Eschil, Homer, Dante.

** *Josiah Wedgwood* (1730—1795), ceramist englez neoclasic.

citantele unei plăceri tulburi, în care sufletul e absent. Ei vor, prin urmare, să îndepărteze seducțiile ucigașe ale „manierei" și afectărilor ; nu văd în ele decît o pierdere de forță. Și pentru a regăsi deopotrivă simplitatea și vigoarea, pentru a elibera sufletul captiv de prea multe găteli, ei fac apel la natură, la ideal, la arta veacurilor tinere. Ei caută să reia în stăpînire un adevăr de care învinuiesc barocul și rococoul că i-ar fi despărțit printr-o pădure de iluzii. Ei vor să iasă din grădinile Armidei. Se vor vindeca ei oare de această posomorîtă oboseală despre care atîția scriitori de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ne aduc mărturie ? Sîntem siliți să recunoaștem că nu vor ajunge toți la noi surse de energie : pentru mulți dintre ei, această cale, departe de a conduce către o a doua Renaștere, va duce la o artă săracită, stinsă, vlăguită. Însă ceilalți, chiar dacă stilul lor s-ar hrăni dintr-o lumină și o căldură împrumutate, merită interesul nostru deopotrivă pentru intențiile și reușitele lor.

Urmărindu-le căutarea, observăm că această mare idee a începutului (sau a reînceputului, a regenerării), a cărei manifestare istorică a fost Revoluția, e departe de a-și avea cîmpul de aplicare doar în domeniul instituțiilor politice. De-a lungul călătoriilor sale în Italia, Goethe nu încetează să mediteze asupra *plantei primitive* și asupra principiului primordial al organizării lumii vegetale. Artiștii pe care-i întîlnește la Roma încearcă de asemenea, în domeniul lor propriu, să se apropie de lumina începutului. Ei au sentimentul că participă la o *revoluție* care este o *înviere :* „A reaprinde făclia Antichității", aceasta este sarcina pe care o formulează Quatremère de Quincy.

Dacă apelează la natură, se adresează mai întîi *intențiilor* ei prime, anterioare ocolurilor și ciudățeniilor pe care i le impun rezistențele materiei. Și dacă imită arta statuară și desenul grecilor, e pentru că aceștia, adăpîndu-se în

toată libertatea la izvorul însuși, și neavînd încă sub ochi nici un model artificial care să-i fi tulburat sau corupt, au vorbit în chip naiv și cu credință limbajul naturii.

Modernii nu pot decît să-și dea silința să uite procedeele pe care le-au învățat, pentru a lăsa să domnească în ei antica vigoare. Ei trebuie să regăsească adevărul, fie lăsîndu-se imediat în voia impulsului genial, fie studiind operele exemplare în care geniul s-a manifestat. Se face apel deopotrivă la spontaneitatea cea mai liberă și la efortul reflecției celei mai atente. Artistul vrea să fie lipsit de memorie, însă îl ascultă pe Homer și îl privește pe Laokoon.

Venirea luminii, pe care spiritul revoluționar vrea s-o producă întemeind noua Republică, acești artiști o simt ca pe o apariție în același timp actuală și imemorială. Se știe că ideea unei *revelații primordiale* s-a exprimat de cîteva ori în cursul secolului al XVIII-lea, cînd prin întoarcerea la imaginea biblică a lui Adam stînd de vorbă cu Dumnezeu, cînd sub forma unor variante teosofice sau oarecum eterodoxe. Cel dintîi om, primele popoare au primit totalitatea artei și a științei : istoria n-a făcut decît să întunece conținutul iluminării dintîi. Rabaut Saint-Étienne — care urmează în această privință învățătura simultană a lui Bailly și a lui Court de Gébelin — consideră înseși miturile grecești drept versiunea decăzută a unei prime *scrieri* alegorice. Cum să ne împărtășim din lumina de obîrșie, dacă nu prin actul care ne face contemporani la modul simbolic cu izvorîrea ei — prin *inițiere ?* Altminteri, istoricul ideilor ar găsi astăzi un larg cîmp de cercetare în reînnoirea platoniciană și neoplatonică ce se manifestă, către 1789, aproape în toate țările Europei : în Anglia (unde scrierile și traducerile „orfice" ale lui J. Taylor îl vor influența pe Blake), în Olanda (unde Hemsterhuis scrie dialoguri în maniera lui Platon), în Franța (unde Joubert

concepe, în 1790, proiectul de a „călători în spații deschise în care nu se vede decît lumina... *ca Platon*“), în Germania (unde, ca pensionari ai seminariului din Tübingen, Hegel, Hölderlin și Schelling îl citesc pe Platon, Proclos * și Iamblichos ** în culmea entuziasmului lor pentru Revoluția franceză). Apetitul pentru un Frumos inteligibil, răsfrîngere a unității Ființei, se rostește pretutindeni în mod viguros — ca reacție, cum am văzut, împotriva corupătoarei seducții a plăcerii simțurilor. Se aspiră la o artă ce nu s-ar mai adresa doar ochilor, ci sufletului (prin intermediul inevitabil al privirii). Mitul Psycheei va cunoaște, vreme de cîțiva ani, o surprinzătoare răspîndire, nu numai, cum s-a observat, pentru a exprima o sensibilitate mai gravă în problemele dragostei, ci mai mult, pentru că această artă care vrea să impresioneze sufletul simte nevoia de a se reprezenta pe sine însăși în alegorie și emblemă. În realitate, dacă ținta este într-adevăr idealul (în sens metafizic), opera nu se poate concepe pe sine însăși decît ca emblema unei realități de neatins : arta, limbaj sensibil, nu e niciodată decît alegoria *(analogonul)* a ceva suprasensibil ; și ne vom reaminti că alegoria beneficiază din nou, în acest sfîrșit de secol, de o prețuire aparte, ce ne duce oarecum cu gîndul la înflorirea căreia i-a dat naștere în veacul al XVI-lea influența lui Ficino și al lui Pico della Mirandola. Dar într-o lume a cărei fizică matematică a modificat profund reprezentarea ce poate fi admisă, imaginea nu mai are funcția cvasimagică pe care o putea poseda în universul Renașterii, cosmos populat de corelații spirituale, străbătut de cîmpurile de forță ale simpatiei și „corespondențelor“. Imaginea alegorică se află, ca să spunem așa, în fața dilemei *semnificației la distanță* sau a celei mai misterioase *participări*. Semnificația la distanță este, se poate ghici, caracteristica proprie a formelor tratate în felul unui sistem de semne și destinate să se anuleze în explicația lor intelectuală : imaginea se destramă atunci sub ochii noștri, ea se găurește pentru a lăsa loc limbajului al cărui echivalent vizual era. Imaginea se află în slujba sensului, dar iată că apare oarecum părăsită, simplu tălmăcitor a cărui frumusețe rămîne inutilă, o dată ce sensul s-a constituit pentru rațiunea spectatorului. În schimb, participarea, mai fidelă spiritului platonician, leagă indisolubil imaginea de idee : imaginea ni se propune nu ca semn îndepărtat și distinct al unei gîndiri, ci ca prezență a absolutului în sînul lumii sensibile. (Astfel am văzut emblema revoluționară înălțîndu-se în punctul în care lumina principiilor întîlnea realitatea cotidiană). Deplina participare a ideii la imagine, inerența ce nu poate fi sfîșiată, instaurează un suspens infinit al limbajului și se oferă în chip misterios în locul oricărui discurs : nu trebuie să vorbim despre alegorie, ci despre simbol. Așa dorește Goethe : „Alegoria transformă aparența într-un concept, conceptul într-o imagine, dar în așa fel încît conceptul în imagine rămîne delimitat, se lasă surprins și posedat în întregime, și poate fi astfel rostit. Simbolica transformă aparența în idee, ideea într-o imagine, dar în așa fel încît ideea în imagine rămîne întotdeauna veșnic activă și la adăpost ; și, chiar dacă ar fi rostită în toate limbile, această idee rămîne totuși inexprimabilă“. Între aparență și imagine, ideea simbolică păstrează o funcție de intermediar, însă în așa fel încît să supraviețuiască la nesfîrșit în imagine...

Supusă exigenței ideii, imaginea va expulza orice materie străină : ea va încerca să se ușureze de tot ceea ce nu e decît supraîncărcare senzuală ; ea se va despuia de tot ceea ce o reține în contingența corpurilor. Gravura și de-

* *Proclos* (410—485), filosof și matematician grec, neoplatonician.

** *Iamblichos* (c. 280—c. 330), filosof grec, neoplatonician.

senul liniar, așa cum le vor practica Gagnereaux, Flaxman, Carstens (oameni ai Nordului, cei mai mulți !), își găsesc mai întîi legitimitatea estetică în grafismul vaselor grecești : e vorba de a se reveni la un desen prim, la o caligrafie fără greș, la o artă a începutului. Însă această legitimare, întemeiată pe un motiv istoric și pe fascinația arheologică a obiectelor smulse în mod miraculos timpului și pămîntului, se dublează cu o considerație privind facultățile sufletului. „Sufletul, scrie Hemsterhuis, judecă drept cel mai frumos lucrul despre care poate să-și facă o idee în spațiul cel mai mic de timp... El vrea să aibă un mare număr de idei în cel mai mic spațiu de timp cu putință". Tocmai datorită conturului și celei mai mari simplități a liniei, compatibilă cu subiectele reprezentate, va putea sufletul să guste această plăcere : „Noi distingem obiectele vizibile prin contururile lor aparente, prin felul în care figura lor modifică umbrele și lumina, și în sfîrșit prin culoarea lor : am putea spune că *numai prin conturul lor*, deoarece culoarea nu este decît o calitate accesorie, și fiindcă modificarea luminii sau a umbrelor nu e decît rezultatul unui profil pe care nu-l vedem". Pentru Hemsterhuis, toată arta constă în concentrarea ideilor în forme care cer un *minimum* de timp pentru a fi descifrate : „Pare de necontestat faptul că există în sufletul nostru ceva care respinge orice raport cu ceea ce numim succesiune și durată". Hemsterhuis crede că inventarea sculpturii este anterioară celei a desenului și a picturii — dar aceasta pentru a face ca ele să depindă de sculptură sau, mai exact, de un gen intermediar, basorelieful : „ Această idee abstractă de contur a fost absolut necesară pentru a da naștere desenului și picturii".

În privința liniarității, a amintirii basoreliefului, David ne propusese deja un exemplu destul de frumos. Dar umbrele puternice, intensitatea culorilor nu erau străine artei sale ;

ele dădeau astfel energiei raționale care le stăpînea prilejul de a se manifesta : ele depuneau mărturie în favoarea voinței severe care le îmblînzea și le disciplina. În desen și în gravura liniară, gen minor, umbra și culoarea sînt alungate, tensiunile anulate : un principiu unic domină fără contradicție. Prin puterea formei și a conturului, lucrarea spiritului se străduiește să fixeze *chipul* ideal. Lucrare ce are pretenția să se alăture intenției naturii, dar care recurge mai puțin la contemplarea directă a realului decît la mijlocirea celor care au surprins-o și fixat-o înaintea noastră. De fapt, nu natura imediată le place acestor artiști, ci frumoasele forme preexistente în care ei văd cum arta celor vechi desăvîrșește în chip armonios ceea ce natura nu face decît să schițeze. *Paradigma* se interpune pretutindeni între lume și ei. O vîrstă de aur a artei s-a pierdut, iar ei nu pot să-i șteargă memoria. De aceea, în exercițiul unui desen atît de puternic atras și călăuzit de amintirea liniei grecești, ei se închid în mit. Flaxman ilustrează *Iliada*, *Odiseea*, pe Eschil ; Carstens nu vrea să trateze decît subiecte antice sau eroice (ultima sa compoziție, din 1797, va fi o *Vîrstă de aur)*. Arta se exilează astfel într-un trecut deja luminat de artă, ea caută refugiu în universul poeților. Neoclasicismul (sau, dacă preferăm, hiperclasicismul) trăiește într-o imensă absență : linia *determină* niște forme recuperate imediat de lumina trecutului.

Dar acestui idealism care presupune puterea unui model exterior absolut (intenție a naturii, formă desăvîrșită a omenescului) i se adaugă justificările unui idealism cu totul subiectiv, linia desenului este actul unei conștiințe libere ce nu se limitează la nici o imitație : Carstens, ne spune Fernow, nu numai că nu copia, dar nu voia să reproducă nimic din memorie. Ceea ce lucra era „puterea plastică a imaginației sale". Vedem, astfel, că la David, că liniaritatea corespunde exercitării

puterii voluntare a artistului : „determinarea" formală pe care o stabilește conturul atestă puterea conștiinței creatoare. Pentru Fernow și Carstens, acest primat al actului creator își găsește corolarul în refuzul de a supune arta dogmelor religiei creștine. O dată ce „libertatea ideală" a fost descoperită, artistul își va urmări în arta însăși adevărata sa religie, „adică obiectul iubirii sale cele mai curate".

Dacă ar trebui, încă o dată, să comparăm acest aspect al artei neoclasice cu caracteristicile proprii rococoului, nu ne-am mulțumi să evocăm jocul luminilor și al umbrelor, complicația ornamentală ; aș evoca mai cu plăcere un aspect minor al rococoului, care-mi apare ca fiind antiteza absolută a gravurii liniare : silueta. Aceasta ni se oferă ca *umbră* pasiv proiectată de o persoană reală, cu podoabele ei cotidiene și gesturile ei familiare ; este decalcul unui profil. Artistul nu vrea să strălucească decît prin îndemînarea lui de a urma marginile unei imagini înscrise pe sticla unei *camera oscura :* el n-a pus nimic de la sine. Desenul liniar trimite, în schimb, la autonomia unei conștiințe ce supraveghează fiecare dintre momentele în care mîna își urmează traiectul pe pagină. Traiect adeseori prea țeapăn și prea cuminte la un Flaxman, în ciuda năzuinței spre avîntul eroic. Traiect ce se desfășoară la Carstens într-un fel de calm hipnotic. Primejdia care pîndește această artă, dacă se supune cu prea multă fidelitate cerințelor lui Winkelmann (pentru care frumusețea, „insipidă" ca apa curată, trebuie să înflorească în calmul inexpresiv al formei senine), este letargia, fluiditatea insesizabiă sau pietrificarea ucigașă ; conștiința, stăpînă absolută a jocului său, întîmpină riscul de a se îndrăgosti ca Narcis de propria sa puritate și de a se imobiliza în visul lipsit de substanță al transparenței.

Ghicim ce poate salva această artă : o întoarcere a umbrei, o „întoarcere a refulatului",

ca să vorbim în limbajul lui Freud. Dar această artă hiperclasică primește o nouă umbră mai întîi la nivelul temelor, fără să-și varieze tehnica. Astfel, la Flaxman, violența, furia eroică, teroarea, spaima vin să tulbure cu intensitatea lor *expresivă* calma idealitate a formelor : un întreg balet pe jumătate abstract (de care își va aminti Picasso) ia naștere din nevoia de a conjuga mișcarea și evocarea aluzivă a frămîntărilor sufletului. Să nu uităm că la Flaxman desenul liniar se situează, în mod semnificativ, între o activitate de decorator pentru Wedgwood și niște comenzi de sculptură funerară, adică între gratuitatea elegantă și o artă a tristeții și a consolării eternizate. Iar dacă Carstens face să domnească în operele sale calmul cel mai desăvîrșit, aceasta nu se întîmplă fără introducerea unei dimensiuni interioare : o dramă a spiritului însuflețește aceste imagini ale cărei personaje sînt aproape toate imobile. Așa cum a remarcat foarte bine R. Zeitler, Carstens opune frecvent niște personaje active (Homer sau Orfeu recitînd, Priam implorînd) și niște spectatori meditativi ; și, tot așa cum știe să exprime dimensiunea reflecției, el face sensibilă o profunzime temporală : personajele sale grave sînt oarecum repliate în conștiința de sine, adică în conștiința duratei interioare. Perspectivă mentală, care nu este identitatea neutră a unui „gîndesc" lipsit de conținut, ci una pe care tocmai a invadat-o, în spatele ochilor ce par orbi față de lumea reală, sentimentul întunecat al destinului. Una dintre operele principale ale lui Carstens nu este oare — inspirată de Hesiod — *Noaptea și copiii ei,* adică originea mitică a destinului ?

CANOVA
ȘI ZEII ABSENȚI

Această întoarcere a umbrei, discretă, dar sigură, vine să marcheze și opera lui Canova. Desigur, netezimea, șlefuirea, calmul și răceala hipnotică par să precumpănească în multe dintre sculpturile sale : principiul liniarității se dezvoltă la el în strălucirea suprafețelor fine. Însă Canova, ca și David, vine spre idealul neoclasic pornind de la un alt orizont. La unul ca și la celălalt, producția s-a arătat, pînă la un anumit punct, supusă instanțelor unui public de cunoscători. Cînd Canova ajunge la Roma, în 1779, cu al său *Dedal și Icar* sculptat la Veneția, el suportă criticile și primește sfaturile unui grup de artiști și de amatori care l-au citit pe Winkelmann și au frecventat galeriile Vaticanului. (Nu se poate subestima importanța, pentru avîntul stilului neoclasic, a acestui *Museum* în care anticii au fost adunați și oferiți admirației vizitatorilor, începînd din 1773, de către papa Clement al XIV-lea.) Ce i se reproșează lui *Dedal și Icar* ? Că se mulțumește, după spusele lui Quatremère de Quincy, cu „imitarea identică" ce „se mărginește să copieze oarecum individul" : imitație „banală și vulgară", care rămîne prizoniera particularului și „nu vorbește printr-o realitate, dacă se poate spune așa, materială decît în sens limitat". Se mergea chiar pînă la a-l

bănui pe Canova de a-și fi mulat personajele după corpuri vii. Se voia ca acest tînăr artist atît de înzestrat să fie redus la reînvierea antichității — o înviere fără „maimuțăreală" ; el trebuia așadar să abandoneze imitarea „identică" pentru a descoperi secretul imitației „ideale" ; trebuia ca în loc să ia „modelul viu" drept natură, să ia natura drept model. În imitația ideală (acestea sînt vorbele pe care Quatremère de Quincy zice că i le-a spus lui Canova), „spiritul știe să facă să rezulte, din punerea în paralel a indivizilor, o idee de perfecțiune și de frumusețe, a cărei imagine natura n-a voit, poate, s-o completeze nicăieri. Doar artei i se cade să săvîrșească această completare, tocmai pentru că ea nu are decît un scop în lucrarea sa, pe cînd natura are mii de scopuri". *Theseu*, pe care Canova îl execută la Roma în 1781—1782, este salutat atunci de către cunoscători drept „cel dintîi exemplu dat la Roma cu privire la reînvierea stilului, a sistemului și principiilor Antichității".

E oare o întîmplare că aceste două sculpturi, între care se face trecerea de la un stil la altul, aparțin amîndouă legendei dedaliene ? Dedal prinde o aripă pe umărul lui Icar : dorința de zbor e anunțată de mișcarea adolescentului și de pana pe care o ține în mîna dreaptă. În pictura, în schițele, în multe dintre sculpturile sale, Canova va continua să viseze în jurul acestei teme : *amorinii* săi cu elitre rotunjite, geniile și Amorul său cu penajul mai larg, dansatoarele sale săltînd fac ca opera să fie străbătută de o bătaie de aripi și de o bucurie a elanului de zbor. Vedem perpetuîndu-se în ea contrastul, drag artiștilor baroci, dintre piatră și materiile ușoare pe care sculptura le înscrie în ea : draperii sau pene, care neagă greutatea marmurei... În schimb, Theseu este așezat pe lesul monstrului cu chip de taur. Cu măciuca sprijinită în coasta celui învins, eroul meditează : teroarea labirintului a fost străbătută, lupta s-a încheiat, dușmanul care domnea

în tenebre e acum lăsat pradă întunericului morții. Forța omenească triumfă. Canova, care își alesese în mod liber subiectul, a vrut poate să-și exprime simbolic triumful asupra dorinței : nu se cunoaște nici o legătură, nici o pornire pasională a sa. Ceea ce e important de constatat este faptul că, în momentul cînd se străduiește să-și conformeze arta cu exigențele *idealului,* el introduce în ea un element de violență, face să iasă la suprafață moartea, ca pentru a compensa, din instinct, calmul și placiditatea pe care recursul la formele pure risca să le impună modelului său. De aceea, îl vom vedea alternînd în opera sa temele grațioase cu scenele de extremă furie, precum grupul *Hercule și Lichas,* inspirat de *Trachinienele,* în care eroul mînios îl aruncă în mare pe copilul care-i adusese cămașa lui Nessus.

Dar să privim operele la care Canova lucrează în 1789 : *Monumentul funerar al lui Clement al XIII-lea, Amor și Psyché,* basoreliefurile reprezentînd *Moartea lui Socrate.* Moartea este omniprezentă, sub forme rînd pe rînd solemne, suave ori senine. Ca și în opera lui David, Socrate personifică încrederea filosofică și familiaritatea dinainte dobîndită cu tainele lumii de dincolo. El e gata să treacă fără teamă dintr-o lume într-alta.

Pentru *Mausoleul lui Clement al XIII-lea,* Canova adoptă un sistem de etajare și de spațiere, care (așa cum o relevă finele analize ale lui Zeitler) conferă golurilor o funcție capitală. În acest monument figurile sînt independente, nu întrețin între ele nici o relație directă. Sîntem departe de ansamblurile dinamice ale barocului, unde toate figurile concură spre același țel. Papa rugîndu-se, cu ochii închiși, este simulacrul unui om viu ; dar, adîncit în reculegere, el se evidențiază pe un fond de absență, în fața „marii firide goale" (Zeitler). Credința, stînd în picioare, severă, cu fruntea înconjurată de raze, susținînd crucea, atinge cu o mînă marginea sarcofagului ; ea

privește în depărtare — nici către cer, nici către răposat, nici înspre spectator ; nici o făgăduință extatică nu se descifrează pe acest chip în stare de veghe și sobru ; nici un elan nu vestește învierea. Contrastînd cu atitudinea celorlalte figuri, această statuie dreaptă și aproape țeapănă își spune doar sieși atașamentul de nezdruncinat față de adevărurile revelate. Mai aproape de noi, sprijinindu-se pe coate la baza sarcofagului, pe jumătate întins, geniul morții, cu torța sa răsturnată, pare prizonierul unui vis melancolic. Din felul cum se lasă pradă tristeții, ghicim că sculptura a vrut mai puțin să ne propună emblema morții (care ar corespunde simetric alegoriei Credinței), cît o reprezentare a însuși actului de a muri : act fluid, în care ființa se lasă purtată de un val nevăzut. Este oare aceasta imaginea morții creștine ?... Leii de la baza monumentului reamintesc obîrșiile venețiene ale papei Rezzonico : unul aflat la picioarele Credinței, geme ; celălalt, tovarăș al lui Thanatos, e adormit. Cîtă distanță e introdusă aici între figuri ! Ce recul le desparte de noi ! Numai credința veghează : dar rugăciunea, somnul de moarte, animalul ațipit creează o depărtare de neînvins, evocă o interioritate la adăpost de orice primejdie. Umbra nu e aici doar un mare sistem de goluri săpate în spatele figurilor sau interpuse între ele ; în spatele ochilor închiși se vestește și „profunzimea" ; este puterea nevăzută căreia Thanatos i se abandonează pe deplin fericit. Umbra nu e prezentă în chip pozitiv ; ea acționează surd, înapoia suprafețelor, în țesătura nevăzută a operei.

În comparație, *Amor și Psyché* pare la prima vedere o operă ușuratică, partea de sus a unei pendule erotice în același timp îndrăzneață și rece. Wordsworth îi reproșa acestui grup senzualitatea. Vigilentul Quatremère nu se poate împiedica să-i mărturisească lui Canova teama „ca foarte marea lui ușurință și nu știu ce soi de cochetărie de stil să nu-l

facă să se abată cu încetul de la drumurile simplului adevăr, ale naivității și purității antice... În sfîrșit, îmi amintesc (ceea ce el mi-a reamintit în continuare) a fi spus că s-a ferit să devină un Bernini antic...". Dar dacă acordăm acestei opere întreaga atenție pe care o merită, dacă ne eliberăm de farmecul oarecum abstract al oblicelor după care se încrucișează trupurile, brațele, aripile, descoperim o femeie murind, pe care Dragostea tocmai a eliberat-o la capătul încercărilor sale. „Psyché, ne spune Frederike Brun, e înfățișată în momentul în care își pierde cunoștința, înconjurată de *aburii stygieni* din urna Proserpinei pe care a deschis-o". Figura feminină a grupului se află deci în chiar pragul morții ; ea urma să se stingă în cea mai mare deznădejde. Însă Amorul a coborît din cer. Clipa închipuită de Canova nu e cea a unei îmbrățișări ; e cea a primului contact divin ce readuce la viață o ființă prigonită, pierdută în umbra morții. Umbra marchează deci aici o frontieră foarte apropiată, chiar dacă scena ne este oferită pe un tărîm de lumină. Psyché a ieșit nu de mult la suprafață dintr-un adînc întunecos, învie. „Suprafața sculpturii, tratată în modul cel mai delicat, scrie R. Zeitler, ne face să simțim cea mai ușoară atingere ca fiind încărcată de semnificație ; în acest sens — și numai în acest sens — grupul *Amor și Psyché* posedă un conținut erotic". Reflecția cunoscătorului știe că valorile erotice cele mai intense se nasc dintr-un echivoc între zi și noapte, dintr-o ușoară atingere a luminii cu umbra, din simultaneitatea unei prezențe oferite și a unei îndepărtări. Degetele lui Venus abia ating chipul lui Adonis pentru ultima oară înaintea vînătorii ucigașe, fără ca vraja unei nevinovății pentru totdeauna despărțite de întinările lumii decăzute să se sfărîme.

În 1788, abatele Barthélemy descrie, în *Voyage du jeune Anacharsis* (Călătoria tînărului Anacharsis), viața grecilor din vremea lui

Platon prin descoperirile unui tînăr scit. Lumea grecească se însufleția de o ușoară viață romanescă, se apropia pînă la a deveni modelul ideal pe care societatea contemporană l-ar fi putut imita : înțelepciunea, prietenia, civismul, cucernicia, ceremoniile naționale, tragedia, totul părea să se ofere drept exemplu armonios. Dacă istoria este alcătuită din întoarceri, din perioade (și acesta e unul dintre sensurile termenului ambiguu de *revoluție*, așa cum e întrebuințat în acest moment), era oare interzisă speranța de a retrăi în antica lumină, conform Normei eterne ? Cartea a avut un succes uriaș și, în această epocă de entuziasme intense și contradictorii, i-a vrăjit pe cîțiva dintre cititorii săi : s-au organizat „banchete în felul grecilor" ; David și-a adus aminte de procesiunea Panateneelor atunci cînd a avut de organizat Sărbătoarea Ființei Supreme... Un întreg versant al artei neoclasice se definește drept un efort de a intra în gesturile, rolurile, sentimentele oferite nouă de marile modele : Frumosul, așa cum strălucește în trecutul grecesc, invită la identificare, cere să reînvie prin dragostea și energia noastră. Revenirea la Unu, ce se anunță în spatele acestei Frumuseți primordiale, n-ar însemna oare refacerea fraternității umane ? Marea odă *Die Künstler* (Artiștii), pe care Schiller o publică în 1789, afirmă tocmai acest lucru prin imaginea luminii albe în care se unifică toate culorile spectrului. Dar aceeași odă ne mai spune că adevărul care s-a oferit altădată oamenilor în Frumusețe ni se oferă acum prin Știință. O putere nouă a luat naștere, care ne îndepărtează de Frumusețea „naivă" a începutului, ajutîndu-ne totodată s-o recunoaștem ca prefigurare a științei noastre. Astfel, chiar în clipa cînd conștiința istorică regăsește lumina originii, ea măsoară distanța care o desparte de ea și vede cum se îndepărtează modelul anticei armonii. A vrea, în acest moment, să *mimezi* existența anticilor ar însemna să

pătrunzi în minciună, ar însemna să negi în chip fraudulos puterea de distanțare și de reflecție care e de acum înainte esența însăși a conștiinței. Singura relație reală cu Grecia și cu zeii ei este cea care ne obligă să le acceptăm dispariția : trebuie să fim de acord cu ireductibila diferență care ne hărăzește să ne trăim propria istorie și ne proiectează într-un progres care de acum înainte nu va mai putea merge pe urmele unui model antecedent. Atunci ni se dezvăluie celălalt versant al artei neoclasice ; cel care e conștient de îndepărtarea de formele a căror imagine o evocă, cel care știe că are drept obiect o absență. Poezia, mai mult decît sculptura ori pictura, va ști să măsoare distanța, să rostească neputința întoarcerii la obîrșie și chiar această neputință va ști să creeze marile teme moderne : lirismul conștiinței despărțite, al memoriei și al prezenței pierdute. Înseamnă oare totuși că-i acordăm o prea mare cinste lui Canova — ultimul artist al marii tradiții italiene „clasice" — văzînd în el un sculptor al cărui geniu știe, în ciuda exactei determinări a contururilor, să insinueze restricția și inflexiunea ce ne invită să-i considerăm creaturile drept iluzorii, niște apariții ale nostalgiei, gata să se risipească sub ochii noștri și să caute refugiu într-o lume dispărută ? Figurile sale, scăpîndu-ne, ne dau impresia că artistul a vrut să ne facă să descoperim răsfrîngerea în mod deliberat evazivă a unei Frumuseți pe care ei, Anticii, o făcuseră eternă.

ÎMPĂCAREA CU UMBRA

În cursul călătoriei sale în Italia, Goethe a meditat asupra luminii și culorii. Intors la Weimar, face experiențe. Prima scriere publicată despre acest subiect, *Beiträge zur Optik* (Contribuții cu privire la optică), va apărea în 1791. Ideea centrală, cea care orientează întreaga sa teorie, este că culoarea rezultă din polaritatea luminii și a întunericului. Principiul polarității se află în ochiul însuși, deoarece în efectele de contrast succesiv sau de contrast simultan, el produce culoarea complementară celei care îi este impusă din afară. „Însăși formula veșnică a vieții se exprimă aici. Oferiți-i ochiului întuneric, el cere lumină ; și cere întunericul, dacă apropiem de el ceva luminos, și în felul acesta își demonstrează el vitalitatea, dreptul său de a surprinde obiectul cu toate că produce prin propria-i activitate ceva care este opus obiectului". Or, acest principiu al polarității, care leagă lumina și întunericul, subiectul și obiectul, se extinde la universul moral : este însuși principiul universului. Mefistofel va spune :

Eu parte-a părții-s, care-a fost totul
la-nceput.
O parte-a beznei, care lumina și-a născut,
Lumina mîndră, care maternei Nopți
ar vrea

Azi rangul nalt și spațiul din jur să i le ia.
Dar nu va reuși, oricît s-ar zbate,
E prea adînc legată de corpurile toate :
Din corpuri iese, corpuri în
frumusețe-mbracă,
Oricare corp o-mpiedică în drum... *

Nu numai că asistăm aici la întoarcerea umbrei, dar întunericul e proclamat drept izvor universal : lumina e o a doua izvorîre, iar lupta dintre elementele opuse dă naștere frumuseții lumii. În această înfruntare cosmică omul nu e doar miza sau martorul unei acțiuni ce s-ar desfășura în afara lui. El este cîmpul unei întîlniri, dar este și agentul unei depășiri. El posedă propriul său întuneric lăuntric, în timp ce ochiul lui poartă o lumină înrudită cu aceea a soarelui. Iar cînd omul își aruncă privirea asupra lumii, cînd o contemplă și o înțelege, cînd, mai mult, alcătuiește o operă nouă impunînd obiectului contemplat legea stilului, el devine, în sînul naturii, creatorul unei a doua naturi în care se eternizează în sfîrșit echilibrul condamnat, în orice altă parte, la efemeritate.

Această convingere cu privire la fecunditatea tenebrelor și la un antagonism creator, acest recurs la polaritate le vom regăsi, în aceiași ani, în operele lui Blake. *Cîntecelor nevinovăției* (Songs of Innocence), care apar în 1789, li se adaugă în 1794 *Cîntecele experienței* (Songs of Experience), iar subtitlul operei completate în felul acesta ne spune că ea arată „cele două stări contrare ale sufletului omenesc". Cîntecelor ce rostesc viața pe cale de a se naște, copilăria îmbobocită, forțele în plină izbucnire, le răspund cîntecele care văd această viață tînără condamnată la mizerie, la teamă, la interdicție, la atacurile răului. Însă trebuie să părăsești nevinovăția copilărească, să faci față răului și păcatului,

* Goethe, *Faust*, București, Editura Univers, 1982, p. 83—84.

ca să pătrunzi în viața spirituală și în viziunea profetică. *The Marriage of Heaven and Hell* (Căsătoria Cerului cu Infernul), ce apare în 1793, vestește sfîrșitul vremurilor și învierea omului în *adevăratul său trup*, în substanța sa sporită pînă la dimensiuni gigantice. Însă pentru aceasta, lumea dorinței (care e infernul teologiilor ortodoxe) trebuie să se împace cu lumea spirituală : flacăra fără lumină, în care moralele ipocrite îi așază pe cei osîndiți, trebuie să se unească cu lumina cerească. Viața nouă se naște prin incendierea „diabolică" ce distruge existența decăzută și dă naștere viziunii imaginative. Energia, pe care rațiunea moralizatoare o condamna, „este veșnica desfătare". Iar dacă cumințenia, prevederea, neîncrederea, ocnele instituite pentru apărarea ordinii sociale exercită de acum înainte funcția unui adevărat infern, Blake poate scrie : „Opoziția este adevărata prietenie (Opposition is true Friendship)". Acest aforism merită să fie așezat ca epigraf la orice operă picturală și grafică a lui Blake : peste tot se regăsește opoziția (chiar în interiorul stilului lui Blake, ea devine opoziția implicită dintre simbolizant și simbolizat), pretutindeni domnesc tensiunea și lupta, însă conflictul se rezolvă în marile forme armonioase ale cercului, ale vîrtejului, ale spiralei. Gesticulația agonică, facultățile supraomenești ale saltului și zborului depășesc toate hotarele realității pămîntene, în timp ce imaginile transgresiunii sau ale eliberării se integrează în vaste circuite fluide, în impulsuri nervurate care exprimă circulația energiei în sînul cosmosului. Operele cele mai izbitoare, după părerea mea, nu sînt cele care sapă cel mai adînc în cer prin zborul masiv al legiunilor de îngeri, sau care transformă în torță arzătoare răsucirea unui trup în cădere : simțim aici reamintirea oarecum stereotipă a modelului michelangiolesc transmis și prelucrat de către Füssli. Fiorul e mai adînc atunci cînd acestor

figuri li se opun niște creaturi masive, disproporționate, de o primitivitate sălbatică : chipuri bestiale și lătărețe care vorbesc despre inerția și melancolia pămîntului, despre noaptea de neînvins, despre greutatea chtoniană — într-un univers unde aerul, apa, focul se umplu cu o unduire de creaturi ușoare. Pe un pămînt întunecat, noaptea se vestește înspăimîntătoare, aerul devine de nerespirat, viața nu mai poate fi decît o lungă împovărare, dacă nu se sfărîmă limitele care-l strîng și un univers de lumină nu se deschide închipuirii noastre eliberate. Singura revoluție pe care o poate concepe Blake este un Apocalips. Numai că dacă el poate să-și îndrepte în felul acesta privirea către sfîrșitul vremurilor, e pentru că va fi început prin a și-o întoarce spre obîrșia cea mai profundă. Nu ca și neoclasicii, către o vîrstă de aur a civilizației, ci către Haos, Geneză și Paradis. Lumina originară o urmărește Blake în ezoterism și eshatologie : el este vestitorul unui sfîrșit al timpurilor care ar fi, în același timp, întoarcere la origini, adică *reintegrare* în Edenul primar. El proclamă o revoluție care ar fi marele ciclu împlinit. Dar această convingere, ce privește universalitatea genului uman, Blake o enunță prin extrema singularitate a limbajului său poetic și pictural. El vorbește în chip solitar despre destinul colectiv și, adăugînd simbolurilor tradiției un limbaj simbolic al cărui inventator este, el devine enigmatic chiar atunci cînd profetizează pentru toți. Acest artist obsedat de izvorîrea luminii devine obscur nu în mod deliberat, ci prin distanța pe care socotește că trebuie s-o marcheze față de greșeala în care se închid societățile și religiile statornicite. Ceea ce e aici ireductibil individual, ceea ce trimite la singularitatea absolută (și care, cu alte cuvinte, s-ar putea numi nebunie) învăluie în umbră un limbaj a cărui intenție este de a dezvălui adevărul dintîi, adevărul de pe urmă.

Arta neoclasică a tradus deci și a transformat pasiunea începutului în nostalgie a unui nou inceput. Pentru acești artiști, lumina începutului nu putea să strălucească în clipa prezentă decît cu condiția de a fi *răsfrîngerea* unei origini absolute, situate în trecut. Opera se elaborează departe de adevăratele ei izvoare, cu conștiința acestei îndepărtări. Dacă lumina se află în ea, căldura îi lipsește : arta înghețată. Fără îndoială, în cazul cel mai favorabil, amintirea modelelor antice sau renascentiste a putut deveni o forță creatoare, în stare să marcheze într-o curbă pură echilibrul emoționant al unei prezențe și al unei absențe. Această noțiune multiformă a idealului — care e în același timp natură purificată, lege a gîndirii, canon antic — îl descurajează pe artist de a se încrede în ceea ce vede : frumusețea nu se poate oferi decît unei a doua priviri, la capătul unui ocol ce se va fi întors pe cursul timpului pînă la regiunea curatelor modele sau a arhetipurilor.

Cine nu vede că avem de-a face aici cu un efort de a împăca noțiunea începutului cu ideea de eternitate ? Reînnoirea pe care o doresc artiștii neoclasici se vrea deosebită de módele trecătoare care erau sarea epocii rococoului. „Întoarcerea la antic" n-a vrut să fie o patimă trecătoare, ci o profundă și serioasă convertire. Nu o noutate, ci întreruperea acelei căutări necontenite a ceea ce este curios, a noului, a neașteptatului în care veacul al XVIII-lea își cheltuise din belșug forțele. Se renunță la surprizele mărunte, pentru a se dori măreția, armonia care înflăcărează fără a surprinde cu adevărat. Singulară dorință, dorință pe care totul uneltește spre a o dezamăgi, deoarece această dorință a eternității în formă intervine în momentul cînd istoria își primește accelerația cea mai vie...

Pripeala va fi deci reprimată, iar instinctul privit cu neîncredere dacă nu se conformează în mod spontan frumoaselor norme. Intr-ade-

văr, cugetarea domnește în chip suveran. Căci ea nu ignorează faptul că încearcă fără „naivitate“ să recompună o frumusețe pe care ei, creatorii săi antici, o inventaseră în mod naiv. Începutul nu poate fi exprimat decît în alegorie, într-o altă limbă. Iar distanța e măsurată tocmai de cei ce doresc cu mai multă ardoare s-o învingă. Aceasta e disonanța internă care cînd contribuie la gingășia acestor opere, cînd ne alarmează gustul. Știința, șiretenia, senzualitatea perversă se strecoară în linia „pură“. Întreaga pondere a atracției carnale și a prezenței reale care se adaugă în plus idealului riscă să apară ca un element de tulburare, ca o obscenă revanșă a materiei. De unde supralicitarea abstracției care alungă din această artă culoarea și umbra, de unde acest triumf al desenului și al conturului, dar în care va persista totuși echivocul ideii „pure“ și al atracției voluptuoase. Echivoc cu care se vor juca decoratorii stilului Empire și ai stilului georgian, pentru un public la care gustul plăcerii începe să fie mascat de fățărnicie. Psyché, atît de adesea figurată în arta acestei epoci, este sufletul, dar este deopotrivă o goliciune adolescentă, oferită unei dorințe care nu e aceea a sufletului.

GOYA

În 1789, un singur pictor, ostil abstracției idealizante, rămîne atașat cu pasiune față de culoare și umbră, în așa măsură încît apare ca fiind antiteza absolută a tot ceea ce vizează neoclasicii : acesta este Goya. Refuzînd ocolul prin antichitate, meditînd asupra tainei materiale (materie a lucrurilor, materie a picturii), el străbate, în prodigioasa-i carieră, întreg intervalul care desparte rococoul de pictura modernă. Influențat, la începuturile sale, de Giaquinto, de Luca Giordano, de Giambattista Tiepolo, el respinge (nu fără a se fi prefăcut, multă vreme, că li se supune) tutela lui Mengs și a cumnatului său Francisco Bayeu ; operele sale cele mai însemnate, produse după ce trecuse de patruzeci de ani, constituie anticiparea genială și solitară a lui Manet, a expresionismului, a îndrăznelilor din secolul nostru. În timp ce, în esență, David, Canavo, Füssli sînt, încă în 1789, ceea ce vor fi și vor rămîne pînă la sfîrșitul carierei lor, Goya, în schimb, e sortit unei evoluții care-l va îndepărta de stilul începuturilor sale. Nu numai surzenia, apărută după boala sa din 1793, îl apropie de Beethoven, ci și transformarea ieșită din comun a stilului, săvîrșită în cîteva zeci de ani. Acești doi artiști închiși în singurătate dezvoltă în producția lor o lume autonomă, cu mijloace pe care imaginația, voința și un fel de furie

inventivă nu contenesc s-o îmbogățească și s-o modifice, dincolo de toate limbajele preexistente. Modernitatea lui Goya rezidă în această reînnoire aventuroasă care-l conduce către un univers necunoscut, ce-l lasă în voia înfruntării înspăimîntate a posibilului și a imposibilului ; ea rezidă în hotărîrea sa de a face față durerii momentului istoric cu toate resursele sensibilității sale singulare și ale artei sale. El este unul dintre primii artiști la care descoperim cerința perpetuului progres în raport cu sine, depășirea neliniștită a limitelor. Mai mult decît oricare alt pictor de dinaintea lui, el se va îndepărta de „gustul" epocii sale, își va renega prima manieră, pentru a nu mai fi decît el însuși — Goya — cu libertatea totală a expresiei și cu singurătatea mărturiei neînduplecate. Destinul său comportă într-adevăr deopotrivă distanțarea și lupta, profunda originalitate a limbajului pictural și grija de a nu evita suferința țării și a epocii sale. Întîlnim în opera sa, profund amestecate, pînă la angoasă, preocuparea pentru libertatea politică, violenta libertate a imaginației tematice și acea libertate a „tușei" care se manifestă în mișcarea însăși a penelului, a creionului sau peniței. Independența extremă a expresiei este aici fapta unui om ce va fi cunoscut cea mai mare dependență. Anul 1789 este pentru Goya cel al consacrării tîrzii a carierei sale oficiale. E numit pictor al Curții de către Carlos al IV-lea, care ajunsese nu de mult la putere : va executa portretele solemne ale regelui și reginei. Succesul este asigurat : altcineva s-ar fi pierdut. Însă exista la Goya un surplus de energie, o supraabundență de neliniște, care știau să se facă vizibile pînă și în operele sale de comandă. Pictarea, în 1787, a tabloului *Sfîntul Francisc de Borgia și muribundul* i-a oferit prilejul de a face să apară, în jurul celui aflat pe moarte, o ceată nedeslușită de demoni schimonosiți : cea dintîi ivire a *monștrilor* și a personajelor halucinate în opera lui

Goya. Portretele sale, ca și cele ale lui David, știu să pună în evidență ceva de nepătruns și neliniștit, uneori chiar un fel de agresivitate înghețată, o virtualitate plină de ură. Desigur, el a înțeles de la distanță lecția portretiștilor francezi și englezi ; e preocupat să avantajeze modelul, să-l învăluie într-o *aură* de vrajă ; el aparține unei epoci ce redescoperă copilăria, acest început individual, această vîrstă de aur trecătoare. Copiii lui Osuna ne apar într-o atmosferă vaporoasă, însă privirea lor oarecum fixă, gura lor tristă, fragilitatea lor timidă amestecă o anumită amărăciune cu luminozitatea imaginii.

Pentru cine știe să le descifreze, cartoanele pentru manufactura regală de tapiserie (realizate începînd din 1776 și care-l vor preocupa pe Goya pînă în 1792) sînt de acum niște „capricii". Scene de gen, scene din viața populară spaniolă, conform dorințelor prințului și ale directorilor manufacturii. Cele vreo șaizeci de cartoane pe care le execută Goya și schițele pregătitoare vor evidenția, fără îndoială, o evoluție a tehnicii și a tonului general, o luminozitate crescîndă, o ușurință și o știință a compoziției mereu mai sigure. Dar să fim atenți la constante. De la început, Goya pune în scenă niște făpturi întunecate de melancolie, spectacole violente, accidente, asasinate. Desigur, multe scene *(Culesul viei, Florăresele, Jocuri de copii)* ne vor izbi mai întîi printr-un aspect de ușurătate grațioasă și oarecum gratuită, împăcînd verismul rural cu un farmec cam grăbit. În felul lui Fragonard (Goya pictează, ca și el, leagăne), scena pare să fixeze o clipă în care viața atinge în mod fugitiv plenitudinea plăcerii — cu ceva, la Goya, mai puțin grăbit, mai puțin precipitat. Dar, ca și în cazul lui Fragonard, sîntem uneori obsedați de ideea reversului *negru* a ceea ce se oferă în opulența luminoasă a vieții sensibile. În *Sărbătoarea San Isidro* (1787), Goya, rămînînd totuși Goya, se întîlnește în același timp cu

Fragonard, Hubert Robert și Guardi : el pictează împrăștierea unei mulțimi, rumoarea multicoloră, aranjînd o largă deschidere spațială, a cărei liniște contrastează cu agitația populară. Ești încîntat să vezi scînteierea blîndă a fluviului (Manzanares) corespunzînd cu răsfrîngerea mătăsoasă a umbrelor de soare și a veștmintelor. Dar nu bucuria și nici fervoarea unanimă sînt cele ce domnesc în această mulțime de oameni ; bărbații, femeile se expun întîlnirilor întîmplătoare : iar despre acest hazard căruia-i zărim aici chipul prielnic, totul ne lasă să ghicim că are și o față întunecată. Artistul care va picta antitetic *Tinerele* și *Bătrînele* (muzeul din Lille) are de pe-acum, în profunzime, intuiția uzurii lucrurilor și a ființelor. O instabilitate esențială, o virtualitate a dezordinii ne fac să presimțim alte sărbători descrise de Goya, care vor fi niște întoarceri la Haos... În *Sărbătoarea,* Goya dă viață unui univers complet, iar noi știm că într-un univers complet răul și suferința trebuie să-și aibă locul lor. Cartoanele de tapiserie anunță acest lucru în mod echilibrat. În *Jocul de-a baba oarba,* atît de grațios ritmat, descoperim transpunerea ludică a unui supliciu, iar femeia îngenuncheată, care se înclină spre înapoi, ca să nu fie atinsă, pare să fugă de propria-i identitate. Alt supliciu simulat, cel pe care-l suferă *Manechinul :* în vreme ce fetele care rîd — proaspete vrăjitoare — alcătuiesc cu brațele imaginea unei ghirlande, paiața oblică, proiectată în înălțime, oferă înfățișarea deznădejdii. Răsucirea, stîngăcia, inerția dureroasă a personajului artificial ne dezvăluie viața ciudată a materiei — comicul și puterea ei de a înspăimînta. Scena ușuratică comportă o tainică spaimă, prin însuflețirea pe care o capătă creatura întreagă lăsată în voia fatalității sale de obiect. Regăsim aici, în sensul său cel mai profund, *umbra,* pe care arta neoclasică încearcă s-o stăpînească ori s-o alunge (să fugă, prin puterea formei pure, de fatalitatea obscură

a materiei, aceasta e cea mai constantă ambiție a sa). În realitate, Goya nu e mai puțin neliniștit în fața tenebrelor materiale, însă el alege să le înfrunte și nu să le respingă. Desigur, în 1789, nimic nu lasă încă să se prevadă amploarea acestei înfruntări : Goya nu e încă decît un pictor îndrăgostit de culoare și care a știut, ca și David, să-și disciplineze ardoarea primelor impulsuri. Va fi nevoie de influența conjugată a bolii din 1792—1793 (care-l va face să asurzească) și de marea zguduire politică a epocii, pentru ca Goya să lase să iasă la suprafață, în tablourile și gravurile sale, un element neliniștitor ce se ascundea pînă atunci în aura secretă a operelor sale. Ceea ce în cartoanele sale de tapiserie nu fusese decît o impalpabilă atmosferă devine un popor de monștri, ca printr-un fel de condensare și de însuflețire spontană a principiului întunecat.

Inconștientul pare să biruie. Spectatorul poate crede, la prima vedere, că un vis amar și grotesc pune stăpînire pe sufletul pictorului, datorită unei tulburări profunde. Ar fi totuși un anacronism să-i aplicăm lui Goya o interpretare moștenită de la tradiția romantică și de la succedaneul ei suprarealist. Operele cele mai stranii ale lui Goya nu se supun numai dictării visului. Trebuie să le înțelegem pornind de la un dublu postulat izvorît din spiritul „luminilor" : lupta împotriva tenebrelor, adică împotriva superstiției, a tiraniei, a imposturii — și întoarcerea la origine. Dublu postulat care, cum vom vedea, ajunge la o creație hibridă.

Cel ce întreprinde denunțarea răului, a prostiei, a încăpățînării mărginite a complicilor Vechiului Regim ce se prelungește la nesfîrșit în Spania, este liberalul, prietenul gînditorilor luminați ; om al rațiunii, el va da pe față figurile grotești care se nasc din somnul rațiunii. El va satiriza larvele nocturne și, în timp ce Füssli se menține, cu bună știință, dincoace de diform și de mîrșăvie, Goya nu șovăie să îm-

pingă sarcasmul pînă la punctul cel mai violent. Ca să ridiculizeze creaturile nopții, el îndreaptă spre ele o agresivitate care comportă, în furia ei, ceva nocturn. Mitul solar al Revoluției se complăcuse în ideea inconsistenței tenebrelor : Rațiunea nu trebuia decît să apară, susținută de voință, și întunericul se risipea. Mit iluzoriu, după cum am văzut ; Franța a trăit momentele cele mai intense ale Revoluției sale într-o simbolică în care lumina principiilor se amesteca, pentru a se pierde în ea, cu opacitatea lumii materiale. Cît despre Goya, mai îndepărtat de focarul luminii revoluționare, el e mai în măsură să descrie chipul schimonosit a ceea ce se sustrage în mod absolut luminii. El denunță cu furie elementul refractar, în speranța de a trezi în noi rîsul care-l va nimici. Însă aici satira dă ființă celui pe care vrea să-l distrugă, îi conferă o redutabilă consistență. Rîsul nostru nu face dreptate : rîsul se oprește repede și ne lasă, cuprinși de neliniște, în fața unor amenințări de neînvins. Va veni momentul în care tenebrele aluzive din *De-a baba oarba* se vor transforma în groaznica orbire a cîntăreților din *Quinta del Sordo* (1820). Ironia lui Goya nu e în stare să șteargă ceea ce a produs. Întunecatul a căpătat o evidență aspră și masivă, ce nu mai poate fi nimicită. Rațiunea are în fața ei ceea ce este radical *altceva* decît rațiunea : ea știe ce legături intime o unesc cu acești monștri, căci ei s-au născut tocmai din constrîngerea ei sau, mai exact, din refuzul constrîngerii sale. Ei sînt puterea anarhică de negare ce nu s-ar fi manifestat dacă imperativul ordinii diurne n-ar fi fost promulgat. Întîlnire grea de consecințe, căci, recunoscînd în dușmanul său propria-i realitate *inversată, reversul* fără de care ea n-ar fi lumină, rațiunea se lasă fascinată de deosebirea de care nu se poate elibera. Goya nu crede în demoni, dar, reprezentînd delirul diabolic al celor ce rămîn legați de practicile vrăjitoriei, el scoate la lumină o prostie întunecată și încă-

pățînată care va căpăta în curînd înfățișarea unei bestialități diavolești. Iar exorcismul — încredințat de acum înainte artei — devine din nou necesar : el constă în a numi, a trasa, prin intermediul emblemei sau prin descrierea directă, figurile fără de număr ale răului, ale violenței, ale freneziei ucigașe.

Goya refuză, cum spuneam, ocolul prin Antichitate din care aproape toți contemporanii săi fac condiția necesară a urmăririi frumosului. Nu că nu s-ar putea descoperi la el și nostalgia originii : însă el va fi fost singurul, sau aproape singurul, care a trăit raportul cu originea ca recurs la o *forță spontană* — și nu ca pe o căutare, în memoria erudită, a unui *loc* temporal privilegiat (Arcadia) sau a unei *forme imuabile*. Originea, pentru Goya (ca și pentru Diderot, și în curînd pentru romantici) nu e un principiu ideal, ci o energie vitală. El o cercetează în ochiul taurilor, în părul unor *Majas*, în tumultul popular, în culorile lumii. Ca să mă explic printr-o imagine simbolică, voi spune că el îl lasă altora („anticarilor" de la Roma) pe zeul grec travestit în animal, pe albul taur mitologic, răpitorul Europei ; el îl zugrăvește pe animalul negru omorît în piețele sătești. E vorba, cum se vede, de o obîrșie întunecată și pîndită de un risc mortal. Viața e însoțită de moarte. De aceea, naturile moarte ale lui Goya vor fi îngrozitor de moarte, din pricina unei pulsații suprimate, a unui întreg „fluid vital" sustras.

Denunțarea întunericului provoacă o forfotă de creaturi bestiale. Recursul la obîrșie se întoarce înspre izvoarele adînci ale vieții. Iată punctul hibridării, confluența singulară în care la Goya culorile vieții vin să se amestece cu umbrele răului. Cum să ne mirăm, de-acum înainte, că figurile condamnate de rațiune sînt însuflețite de o impetuoasă vitalitate ? Și că imaginile originii sînt contaminate de groaza ridicolă ? În felul acesta se va ivi imaginea

înspăimîntătoare și grotescă a unei obîrșii devoratoare — *Saturn*. Un mare naufragiu pare să contopească întunericul cu originea. Dar în privința aceasta Goya rămîne încă credinciosul martor al destinului „luminilor" : el le descrie pervertirea, așa cum a trăit-o Spania anului 1808. Franța revoluționară, focar din care iradia lumina principiilor și în a cărei expansiune pașnică Goya sperase, izbucnește sub înfățișarea unei armate violente, semănînd în drumul ei omorurile și violurile absurde. O răsturnare malefică a substituit luminii întunericul. Speranța a fost trădată ; istoria, care părea să progreseze în sensul libertății, își pierde axa pozitivă și devine o scenă nebunească. Cum se vede, nu sîntem numai în prezența a ceea ce numeam, în legătură cu arta neoclasică, întoarcerea umbrei : vedem săvîrșindu-se o veritabilă permutare care pune un izvor de întuneric în locul a ceea ce la început păruse un izvor de lumină. Pare că se aude deja, la Goya, strigătul ce va răsuna într-un moment patetic din *Aurélia* lui Gérard de Nerval : „Universul e în Noapte !". Voi stărui aici în cercetarea operei tîrzii a lui Goya, pentru că ea expune ochilor noștri destinul îndepărtat a ceea ce a fost în joc în 1789. Rezultatul se citește în tabloul execuțiilor din 3 mai 1808 : grupul ritmat și disciplinat al soldaților din plutonul de execuție figurează o rațională demență ; regularitatea, ordinea (care ar fi trebuit să marcheze triumful principiilor) vin doar să orînduiască exercitarea violenței. Prin oblicitatea pe care Goya o conferă scenei, el ascunde fața husarilor francezi : aceștia nu apar decît din profil, proiectați pe fundalul luminii sinistrului felinar așezat la picioarele lor ; nu zărim din ei decît echipamentul : arme, chipie, curele de pușți, mantale, săbii. Ei ocupă primul plan, dar totul corespunde și se acordă în ei cu cerul nocturn care domină fundalul scenei. În schimb, lumina se leagă și se

asociază cu grupul de victime, și îndeosebi cu omul din popor pe care-l va doborî salva apropiată : Goya a știut să dea chipului său lipsit de frumusețe expresia simplă care e în același timp dincolo de curaj și de spaimă ; cu brațele întinse, ca și cum ar fi răstignit, cu mîinile străpunse, acest spaniol cu trăsături grosolane capătă dintr-o dată dimensiunea Omului umilit de către om. Deși răspîndită în chip logic pornind de la felinar, pentru spectator lumina pare a fi emanată de cămașa albă a celui torturat. În fața voinței mecanizate a plutonului de execuție, asistăm la tragedia voinței zadarnice, a neputinței absolute. Dar Goya ne face să presimțim că această voință zadarnică, neînstare să întoarcă moartea din drum, nu poate fi atinsă și nici distrusă de moarte. El o eternizează. Nu așa cum David îl eternizease pe Marat — mare bărbat al Revoluției — printr-o dedicație solemnă. E vorba de un bărbat *necunoscut*, al cărui nume și a cărui identitate nu ne sînt transmise. Astfel ni se atrage atenția asupra valorii celei mai elementare, a libertății inseparabile de existența cea mai obișnuită. Într-adevăr, nicăieri nu apare mai limpede acest aspect al sublimului pe care Kant îl definește în 1790 în *Critica facultății de judecare :* omul descoperă în sine o dimensiune spirituală prin care depășește forțele cosmice ori violențele istorice de care este strivit. Vijelia și furtuna, ca și glonțul și cuțitul ghilotinei, vestesc nimicirea existenței noastre sensibile dar trezesc în noi certitudinea că vom scăpa de limitele pe care ni le impune. Cîțiva dintre peisagiștii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea încercaseră să ne facă să simțim acest sublim, dar, fiind captivi, cei mai mulți, ai convențiilor „peisajul eroic" și ai compoziției de atelier, ei înnobilaseră și dematerializaseră oarecum vijeliile și furtunile al căror fior voiau să-l facă simțit. Numai pictorii capabili să restituie lumii materiale întreaga ei sălbăticie, întreaga ei

bogăție inextricabilă de culori, de lumini și de tenebre amestecate — numai un Goya (și adesea un David) au putut face să apară invizibila prezență a „libertății morale". Căci cea mai înaltă libertate — în inventarea formelor, ca și în sentimentul lăuntric — nu le e dată decît artiștilor care au acceptat fatalitățile materiei și ale evenimentului, și care au știut să răspundă în mod loial provocării lor.

LUMINI ȘI PUTERE ÎN „FLAUTUL FERMECAT"

Nu comentariile lipsesc în jurul *Flautului fermecat* [1]. Goethe spunea că el poate îngădui lecturi multiple, procurînd o plăcere simplă mulțimii și oferind tainice comori celor inițiați... Libretul lui Schikaneder este într-adevăr destul de însuflețit pentru a fascina un auditoriu naiv, comportînd în același timp o alegorie complexă ce acceptă să se lămurească din belșug (deși nu fără o urmă de enigmă), dacă o decodăm după cheia oferită de sistemul dogmelor și riturilor masonice ; dincolo de sensul literal și de sensul alegoric, muzica lui Mozart conferă operei o dimensiune suplimentară de mister și de sens, menită să scape oricărui discurs interpretativ, dar menită să-l și provoace la nesfîrșit.

Desigur, mitul central este cel al cuplului : parcursul inițiatic este totodată un drum spre cunoaștere și un drum spre iubirea cea mai înaltă. Seria probelor este, în același timp, prețul ce trebuie plătit pentru a ajunge la cunoaș-

[1] Textul unei conferințe pronunțate la Întîlnirile internaționale din Geneva la 4 octombrie 1977.

Se vor citi : Siegfried Morenz, *Die Zauberflöte*, Münster-Köln, 1952 ; J. și B. Massin, *Mozart*, Paris, 1959 ; A. Rosenberg, *Die Zauberflöte*, München, 1964 ; J. Chailley *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, 1968.

tere și obstacolul ce trebuie depășit pentru ca dragostea să strălucească în lumina ei cea mai veselă. Temă foarte veche și în stare de reînnoiri surprinzătoare : se știe că *Femeia fără umbră* (1919) a lui Hofmannsthal și Richard Strauss este o reinterpretare a aceluiași mit și că această operă se leagă în mod conștient de *Flautul fermecat* și de prelungirea pe care Goethe începuse să i-o adauge.

Dar, alături de această primă semnificație, ce asociază în mod strîns *fericirea* și *cunoașterea,* se cuvine să facem o lectură complementară, care va pune o nouă problemă și care va evidenția o semnificație relativă la *putere.* Desigur, aceasta este o problemă spre care ne conduc preocupările proprii epocii noastre. Cu toate acestea, nu e o chestiune nelegitimă, impusă din afară de un fel de violență interpretativă. Această problemă de astăzi nu e o problemă anacronică. *Singspiel*-ul lui Schikaneder și Mozart este contemporan cu Revoluția franceză : el pune și rezolvă, în mod figurat, problema autorității și a fundamentului său. E suficient să ascultăm cu atenție : cuvîntul *putere* e în mod constant pronunțat, într-o strînsă legătură cu cuvintele ce exprimă dragostea, fericirea, cunoașterea.

Punerea, aici, a problemei puterii nu are nimic arbitrar. Nu e deloc nevoie să forțăm interpretarea. Libretul *vorbește* fără încetare despre putere. Cuvîntul *Macht* intervine adesea, sub dubla *formă,* afirmativă și negativă. Prima scenă : Tamino, urmărit de un șarpe, cade leșinat, *fällt in Ohnmacht.* E ajutat de cele trei doamne acoperite cu voaluri, trimise de Regina Nopții. Ele ucid monstrul cu sulițele lor de argint și strigă : *Stirb, Ungeheuer, durch unsre Macht* (Mori, monstrule, prin puterea noastră). Acesta e începutul. Însă aceeași putere, la sfîrșitul piesei, se mărturisește învinsă, și cuvîntul *Macht* e cel pe care îl auzim :

Zerschmettert, zernichtet ist unsre Macht,
Wir alle gestürzet in ewig Nacht *.

Opera ne-a făcut deci să asistăm la o deplasare a puterii. Cel ce ne apărea atît de ocrotitor la început e înlocuit de o putere mai mare și mai bună, care marchează instaurarea unei fericiri generale.

*

Conflictul major, unicul conflict, este cel care-i opune pe Regina Nopții și pe Sarastro, mare preot al Înțelepciunii și al principiului solar. De acest conflict depinde tot restul : mai întîi fericirea cuplului Tamino-Pamina ; în al doilea rînd, soarta lui Papageno, ce așteaptă cu nerăbdare o soție. Trei cupluri deci, la nivele de realitate distincte, evoluează sub ochii noștri, nu fără ajutorul sau rezistența personajelor subalterne, supranaturale sau sacerdotale, subordonate Reginei sau lui Sarastro : cele trei doamne, cei trei băieți, sclavii, preoții, paznicii, oamenii înarmați, oratorul și, mai ieșit în relief, sclavul rebel, paznic și călău al Paminei, Maurul Monostatos („cel ce se ține singur"), figură a perfidiei și a dorințelor ascunse care se nasc în cel însărcinat să reprezinte puterea.

Voi recurge aici la un artificiu. Voi examina problema puterii pentru fiecare dintre cele trei cupluri, pe rînd. Și voi urma ordinea ascendentă, de jos în sus, de la nivelul inferior la nivelul superior, de la purul instinct, vecin cu animalitatea, la înțelepciunea suverană.

Să începem deci cu Papageno — rolul pe care și-l rezervase Schikaneder, libretistul. Prezența sa e cea a energiei vitale spontane, dar fruste : este partea din om care nu va ajunge la inițiere. Dar, datorită lui Papageno, bufoneria vine să destindă desfășurarea ale-

* Zdrobită, nimicită-i puterea noastră. / Sîntem toți prăbușiți în noaptea cea veșnică.

goriei grave ; datorită lui, scenele caraghioase iau locul momentelor patetice. Această alternanță rapidă a atmosferelor îi plăcea lui Goethe, care a urmărit în mod deliberat aceleași efecte în schița a ceea ce ar fi trebuit să fie o continuare a *Flautului fermecat.* De la veselia elementară la misterele universului distanța e considerabilă și oscilația e bruscă. Însă, trecînd astfel de la neliniște la rîs, de la reculegere la gluma ușoară, ascultătorul parcurge, în întreaga sa amplitudine, tot registrul emoției umane. El se descoperă pe sine în întregime.

Prinzător de păsări, guraliv ca o pasăre, chiar dacă un lacăt îi închide gura, purtînd nume de pasăre, om al naturii *(Naturmensch),* incapabil să-și ascundă lașitatea, lăcomia, pofta de femei, Papageno lasă imediat să se ghicească *sensul* personajului său. El este, în toate, omul dorinței spontane, al instinctului, al gîndirii mărginite și ingenue. El ține mult *să treacă drept* învingătorul șarpelui, să lase să i se atribuie o *putere* pe care nu o are. El rîvnește zadarnic doar la puterea fizică.

Putem vorbi oare de putere în legătură cu el ? Se cuvine, poate, aici să ne definim mai bine termenii. Să rezervăm cuvîntul *putere* (pouvoir) pentru *autoritatea eficace care impune o ordine.* Puterea produce, de bunăvoie sau cu forța, pe drept sau pe nedrept, o *subordine.* Să numim, în schimb, *forță* sau *putere* (puissance) simpla facultate pe care o are un individ de a se manifesta conform energiilor sale proprii ; această forță, această putere pot rămîne limitate la ele însele, fără a căuta să supună alți indivizi. Desigur, fiecare ființă care-și simte tăria este inspirată să facă din ea o sursă de putere, organizînd o lume docilă față de voința sa.

Papageno nu domnește de fapt decît asupra coliviei cu păsări pe care o poartă în spate. Puterea lui este deci derizorie : și e o putere nevinovat-crudă ; cea a închizătorului de animale. Există totuși în el o forță de neînăbușit,

care e cea a vieții elementare cu bucuriile ei simple, cu deznădejdile ei trecătoare, cu sănătatea ei nedezmințită. (Mozart, pe patul său de moarte, cerea să i se cînte ariile lui Papageno, care sînt însăși căldura vieții.) Această lipsă a unei puteri de mare întindere, această forță spontană se rezumă într-un concept simplu : *imediatețea.* În operele din secolul al XVIII-lea, acest tip de imediatețe a și fost reprezentat de foarte multe ori : este bunul sălbatic, sau Arlechinul (și omologii săi, precum Kasperl). Papageno, omul-papagal, este deopotrivă un bun sălbatic și un Kasperl, la care se adaugă (dacă vrem să aplicăm, împreună cu Chailley, codul alchimic personajelor *Flautului fermecat*) strînsa lui afinitate cu unul dintre cele patru elemente — Aerul. Această familie de personaje este în contact strîns cu animalitatea, prin instinctul ce sălășluiește în ele și, în același timp, prin faptul că frecventează în mod obișnuit lumea animală. Să insistăm aici asupra *imediateței,* căci este un element care, în operă, se află în contrast cu caracterul *mediat* al experienței inițiatice impuse lui Tamino și Paminei.

Papageno nu cunoaște din lume decît un spațiu limitat : el nu cunoaște alte ținuturi decît îngusta sa vale. Papageno se mulțumește cu o *colibă de paie* și trăiește de pe o zi pe alta : *vînătoarea de păsări,* mod de subzistență primitiv, este toată munca sa, în timp ce alții știu să construiască temple ; *trocul* (cu doamnele Reginei), o activitate economică rudimentară, îi asigură resursele zilnice. Și, mai ales, Papageno nu știe să-și potolească dorința decît instantaneu. El nu face nici un proiect de lungă durată. Prin urmare, cînd i se oferă o plăcere, el nu concepe necesitatea de a amîna satisfacerea ei, de a respinge gîndul la ea, nici de a progresa dincolo de ea. Rousseau descrisese exact în același mod stupiditatea și fericirea omului naturii. Dar dacă Papageno este de needucat, îi rămîne o forță erotică elemen-

tară, care e o promisiune de fericire la un nivel inferior. Viermuiala micilor Papageno și Papagena pe care și-i făgăduiesc bărbatul și femeia, și pe care muzica lui Mozart o exprimă cu atîta ironie, atestă fecunditatea vitală, sănătatea animală. Papageno, care nu ajunge la viața spiritului, este energia începînd de la care poate și trebuie să se elaboreze viața spirituală. Așa cum s-a putut vedea în Leporello dublul, umbra lui Don Giovanni, e îngăduit să vedem în Papageno, conform vocabularelor noastre psihologice moderne, umbra sau sinele lui Tamino : o identitate parțială, cea mai rudimentară, dar începînd de la care se poate construi tot restul — prin efort, muncă, înfruntare a obstacolelor.

O ultimă remarcă asupra lui Papageno, pentru a arăta în ce măsură este el conform cu tipul tradițional al bufonului de teatru. Acesta din urmă, fără a avea o legătură directă cu intriga, intervine în ea în calitate de auxiliar sau de piedică : intervențiile sale intempestive joacă uneori un rol providențial ; bufonul este, fără știrea lui, un mîntuitor sau un salvator. Chiar așa este și Papageno. Trimis ca cercetaș și mesager de către Tamino, păsărarul survine tocmai la timp, în două rînduri, ca s-o *salveze* pe Pamina de brutalitatea întunecatului și violentului Monostatos. Pe deasupra, Papageno e cel care-i dezvăluie Paminei dragostea lui Tamino, înainte ca acesta să se fi arătat. Cuvîntul lui Papageno joacă pentru eroină rolul pe care portretul Paminei îl joucase pentru erou : el anunță un obiect al iubirii, dar în același timp face să i se simtă absența. Dacă Papageno e lipsit de putere directă, inocența, veselia lui — escortate de fluier și *Glockenspiel* (clinchet de clopoței) — se preschimbă într-o putere indirectă : Papageno va face să se învîrtă roata destinului, fără s-o știe.

Să mai urcăm o treaptă. Să trecem la nivelul cuplului Tamino-Pamina. Aventura lor ne va dezvălui, de data aceasta, condițiile unei ascensiuni la putere.

Tamino este fiu de prinț. La începutul operei, îl urmărește un monstru. E pe punctul de a pieri, apelează la ajutor.

Cade leșinat[2]. Iar din acest neant provizoriu renaște la viață fără să știe nici unde se află, nici de cine a fost salvat. El se găsește într-o situație de slăbiciune, de dependență — în străfundurile erorii, ale iluziei, ale credulității. Puterea se află la capătul unui drum ce-și are obîrșia în tenebre.

Tamino va suporta probele inițiatice în calitate de om, nu de fiu de rege. Tema *egalității* e pusă în evidență în mod insistent de către libret. Însă, pe de altă parte, Sarastro îl vestește pe Tamino că viitorul său, dacă înfruntă victorios încercarea, va fi să domnească în calitate de principe înțelept, *„als ein weiser Prinz zu regieren"*. Ucenicia umanității integrale nu se deosebește de pregătirile ce conduc la exercitarea celei mai bune puteri cu putință, a puterii pe deplin legitime. Anumite puneri în scenă — mă gîndesc la aceea a lui Bergman — nu ezită să arate această preluare a puterii, această ajungere justificată la putere, în scena ultimă. Făcîndu-l să dispară pe Sarastro, contrastul devine cît se poate de mare între neputința inițială și atotputernicia finală a lui Tamino. În plus, această parvenire la putere face corp comun cu împlinirea iubirii cuplului, în deplină maturitate spirituală, victorios asupra umbrei, tăcerii, neînțelegerii. Cea mai înaltă sinteză a iubirii coincide astfel cu cucerirea cunoașterii și a puterii. Toate fericirile rîvnite

[2] După Chailley, *op. cit.*, p. 135, leșinul simbolizează moartea față de sine, care precede probele inițiatice.

sînt contopite într-un singur bloc luminos — cumul al tuturor fantasmelor juvenile.

Se ştie în ce măsură corespunde seria încercărilor lui Tamino itinerarului impus de ritualul masonic. Nu voi expune etapele succesive ale acestui drum în labirint. Pentru consideraţiile mele de astăzi, amănuntul simbolic al etapelor succesive interesează mai puţin decît principiul însuşi al parcurgerii probelor — înaintare în care eroul e somat să dezvolte o forţă sufletească pe care o ignora, şi în posesia căreia intră de acum înainte.

Religia masonică, ce ar vrea să pregătească o nouă vîrstă a lumii, se voieşte în acelaşi timp informată cu privire la adevărurile cele mai vechi. Ea îşi împrumută ritualul probei de la cultele cu mistere ale Antichităţii, fără să uite nici anumite practici ale cavaleriei medievale. Această simbolică a călătoriei spre adevăr sau spre sfinţenie era aproape în întregime utilizabilă de către gîndirea epocii Luminilor, pentru a figura descoperirea progresivă a vocii conştiinţei, drumul răbdător în care nonraţiunea (animală, dezarmată, vagabondă) se preface în Raţiune, stabilă şi stăpînă pe puterea ei. „Romanul educaţiei“ sau „al formaţiei“ este versiunea narativă a ceea ce *Flautul fermecat* ne propune la modul lirismului solemn şi feeric. Romanul *Sethos* al abatelui Terrasson, căruia libretul *Flautului fermecat* îi datorează mult, nu este altceva : consideraţiile pedagogice ale acestui partizan hotărît al modernilor adoptă drept cadru fictiv Vechiul Egipt şi îşi formulează convingerile raţionaliste sub bolta templelor lui Isis şi Osiris : singular compromis între mitul arhaic şi filosofia nouă. *Émile* al lui Rousseau, *Wilhelm Meister* al lui Goethe trasează în lumea contemporană itinerarul de ucenicie parcurs de nişte fiinţe ce intră în posesia propriei lor libertăţi. Şi numeroşi sînt aceia care, în aceeaşi epocă, îşi închipuie că se poate extinde la întreaga omenire o educaţie de acelaşi tip, care

ar transforma o conştiinţă confuză într-o raţiune stăpînă pe voinţa şi identitatea ei. Mitul progresului uman, ce iese la lumină tocmai în acest moment, transferă asupra destinului colectiv promisiunea de libertate pe care romanul educaţiei o limitează la devenirea unui individ. Seria probelor îşi găseşte corespondentul în mersul laborios al istoriei către plenitudine şi reconcilierea tuturor celor pe care ignoranţa îi despărţise. Recitiţi libretul *Flautului fermecat* : promisiunea făcută lui Tamino şi Paminei răsună de două ori în aceiaşi termeni. Fericirea care-i aşteaptă e fericirea pămîntului întreg — o nouă vîrstă de aur. Preoţii, cîntă, la sfîrşitul primului act :

> Atunci cînd virtutea şi dreptatea
> Răspîndesc gloria pe astă nobilă cale,
> Pămîntul e-un regat ceresc,
> Iar muritorii precum zeii sînt [3].

Şi cei trei băieţi vor repeta ultimele două versuri într-un moment decisiv (actul II, sc. 26), vestind triumful iminent al soarelui, ruinarea superstiţiei, întoarcerea „dulcii seninătăţi“ *(holde Ruhe)*. *„În curînd* pămîntul va fi un regat ceresc.“ Propun să ascultăm această frază ca pe o promisiune eshatologică, în perfect acord cu mitul aurorei şi victoriei solare care a înconjurat primii ani ai Revoluţiei. (S-a putut afirma că masoneria din secolul al XVIII-lea, al cărei program se voia pur moral, şi nu politic, lucra totuşi la o critică radicală a instituţiei statale şi că, în felul acesta, efectul acţiunii sale era cu atît mai mult politic cu cît ea pretindea a fi nepolitică : după istoricul Reinhart Koselleck, aceasta însemna a emite un cec în alb asupra viitorului, fără acoperire politică [4].)

[3] *Dann ist die Erde ein Himmelreich / Und Sterbliche den Göttern gleich.*

[4] Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise*, Frankfurt, 1966.

Atunci cînd *Singspiel*-ul se încheie glorios, măsurăm distanța străbătută după momentul inițial al dezordinii. Drumul parcurs dezvăluie funcția iubirii în formarea identității personale. Căci ceea ce l-a pus pe Tamino pe drumul căutării sale este la început trezirea dorinței de dragoste, la vederea portretului Paminei, pe care i l-a transmis Regina Nopții. Tamino e gata să înfrunte totul pentru a se alătura ființei al cărei chip l-a sedus. El nu are decît un țel : s-o elibereze de Sarastro, denunțat de Regină ca fiind un tiran. Cea dintîi forță care-l atrage pe Tamino în aventură este de natură pulsională. Schikaneder folosește de două sau trei ori cuvîntul *Trieb* (impuls), despre care se știe cum va fi utilizat de Freud. Însă nu forțăm interpretarea *Flautului fermecat* dacă recurgem la o altă noțiune freudiană și spunem că inițierea lui Tamino constă în întregime în *sublimarea* acestei prime dorințe ivite. În cursul călătoriei, eroul își va schimba țelul, va ținti mai sus, fără să renunțe, prin aceasta, la primul obiect al dorinței sale, care devine ceea ce psihanaliștii numesc un „beneficiu secundar" : „Cunoașterea înțelepciunii să fie biruința mea, iar dulcea Pamina să-mi fie răsplata" [5]. Posesiunea amoroasă încetează astfel să fie aspirația *imediată*. Tamino consimte s-o *amîne*. El acceptă ca riscul morții și constrîngerea tăcerii să se interpună între el și cea pe care o iubește. Cu prețul depărtării și al durerii, el va obține prezența îndoită : în felul acesta, renunțarea (pe care Papageno o ignoră) deschide dimensiunea viitorului. Trebuie să-ți impui cea mai grea frustrare pentru a face dovada unei *forțe* lăuntrice și a intra în posesia unei *puteri* al cărei efect se întinde foarte departe de cercul strîmt al satisfacțiilor imediate. Dragostea lui Tamino și a Paminei are de acum înainte un trecut

[5] Actul II, scena 3.

și un viitor : ea a depășit deznădejdea și moartea, nimic n-o mai poate amenința.

Ruptura momentană (a cărei obligație Tamino o suportă în mod conștient, în speranța unei compensații viitoare) e trăită în schimb de Pamina ca o catastrofă de neînțeles. Patetismul eroinei este legat de îndîrjirea unei sorți persecutoare, care face din ea, înaintea deznodămîntului glorios, o victimă asupra căreia se abat toate nenorocirile fără ca ea să înțeleagă nimic din ele. A pierdut un părinte iubit — personaj misterios, a cărui memorie o păstrează ; a fost răpită mamei sale, acea *sternflammende Königin* (regină strălucitoare ca o stea) pe care continuă s-o creadă iubitoare ; e captiva unui puternic necunoscut — Sarastro — care nu i-a adus la cunoștință intențiile sale binevoitoare ; trebuie să suporte atacurile brutale ale lui Monostats ; Tamino, de care se crede iubită, tace, apoi îi spune un ultim adio ; va încerca să se sinucidă ; cei trei băieți îi opresc gestul în ultimul moment. Frustrarea este aici masivă, necontenită, reiterată. În jurul Paminei domnește o atmosferă de roman negru sau de imaginație sadiană ; fiică inocentă a unei mame foarte posomorîte, ea e sora martirizatelor femei adormite ale lui Füssli, a tuturor plăpîndelor creaturi sechestrate cu cruzime în subterane gotice ori închisori inchizitoriale pe care le inventează sau reinventează romanele de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Acest patetism al *captivității* a prilejuit un tip particular de operă lirică — opera „de salvare" *(Rettungsoper)*, dintre care una din cele dintîi (a lui Berton *) se intitulează *Les rigueurs du Cloître* (Asprimile vieții de mănăstire), iar una din ultimele va fi *Fidelio*. Constanța, în *Răpirea din serai*, cunoștea deja acest destin de captivă, iar soarta ei invita la reflecție asupra *abuzului de putere...*

* *Pierre Montan Berton* (1727—1780), compozitor, director al Operei din Paris.

Dar seria suferințelor provocate Paminei are și o valoare de probă. Este și o călătorie inițiatică ; e chiar o dublă călătorie, fiindcă, pe de o parte, Pamina trece din domeniul nocturn și feminin al mamei sale în domeniul masculin și solar al lui Sarastro și pentru că, pe de altă parte, ea străbate noaptea și moartea, fapt care o face demnă de a trece, împreună cu Tamino, pragul sacru. Suferințele îndurate sînt prețul plătit pentru cucerirea unei puteri. Pentru ultima încercare, Pamina îl ia de mînă pe Tamino și îl călăuzește. Sub forma sa purificată prin probă, dragostea, nu mai este elanul instinctiv ce trebuie depășit ; este, dimpotrivă, forța directoare, puterea care poate călăuzi, trecînd dincolo de flăcări sau ape. Pamina cîntă :

Ich selbsten führe dich
Die Liebe leitet mich [6].
(Eu însămi te conduc,
Iubirea mă călăuzește).

Însă dragostea nu e singura putere călăuzitoare. Flautul fermecat ocrotește, în acest moment, cuplul și deschide calea. Verbul *leiten*, al cărui subiect era iubirea, *die Liebe*, e repetat și primește de data aceasta ca subiect flautul ; Pamina cîntă :

Nun komm und spiel die Flöte an
Sie leite uns auf grauser Bahn [7].
(Vino [Tamino] și cîntă din flaut,
Să ne *conducă* pe groaznicul drum).

Apoi, amîndoi :

Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht ! [8].
(Prin puterea muzicii pășim,
Voioși, prin întunecata noapte a morții !)

[6] Actul II, scena 28.
[7] Actul II, scena 28.
[8] *Ibid.*

Tocmai în acest moment, de altfel, aflăm prin vocea Paminei originea flautului încredințat lui Tamino de Regina Nopții. „Tatăl meu l-a cioplit, într-un ceas de vrajă, din străfundul inimii unui stejar milenar.“ [9] Am fi tentați, în spiritul psihologiei contemporane, să considerăm flautul fermecat drept emblema tatălui arhaic, acordîndu-și consimțămîntul și protecția noului cuplu : forța cucerită își are obîrșia într-un trecut ancestral, deplin binefăcător. Însă această lectură psihanalitică a simbolului ar omite esențialul dacă am uita interpretarea ce sărea în ochii (sau în urechile) contemporanilor lui Mozart : flautul înseamnă armonie ; nu numai armonia cuplului, ci, într-un mod cu mult mai fundamental, *armonia lumii*. Tocmai armonia este principiul ordonator fundamental, deci *puterea* prin excelență. Prin armonie poate deveni haosul o ordine. Jean-Philippe Rameau *, în scrierile sale teoretice, n-a contenit să repete că „legea de generație armonică“, produsă de vibrația corpului sonor, era *taina* fundamentală a cosmosului, din care derivau proporțiile geometrice, optice, morale. Masonii generalizează această idee. Magnetizatorul Mesmer ** o extinde la medicină. Magnetismul animal este, după el, un fluid universal, acționînd ritmic în univers și în trupurile noastre. Tratamentul magnetic pretinde să restabilească, între corp și lume, acordul favorabil. Pentru anumiți mesmerieni convinși, sănătatea individului nu e de conceput fără armonia corpului social în întregul său. (Trebuie, oare, să reamintim că Mozart l-a cunoscut pe Mesmer ? Că *Bastien și Bastienne* răspundea unei comenzi a lui Mesmer ? Că *mag-*

[9] *Ibid.*

* *Jean-Philippe Rameau* (1683—1764), compozitor, autor al pieselor *Indiile galante*, *Templul gloriei* etc.

** *Franz Anton Mesmer* (1734—1815), medic german, a practicat o terapeutică bazată pe efectele magnetismului.

netul mesmeric este un accesoriu comic în *Così fan tutte,* folosit de Despina pentru a-i vindeca pe albanezi de otrăvirea lor simulată ? Cu mai multă seriozitate, că efectul de vrajă al flautului lui Tamino asupra animalelor, la sfîrșitul scenei 15 din actul I, se explică prin amintirea lui Orfeu ?...) Flautul și puterea muzicii sînt rezervate pentru ultima încercare, cea mai grea dintre toate. Așadar, în măsura în care armonia reprezintă legea lumii și regula morală, instrumentul la care cîntă Tamino nu e un simplu *mijloc* aflat la dispoziția sa. El este *puterea însăși* — o putere blîndă, lipsită de violență — căreia Tamino nu-i este decît oficiantul și de care el se lasă călăuzit. Ceea ce *reprezintă* proba ultimă nu e numai triumful iubirii : este triumful muzicii și al muzicianului.

*

Dacă aș fi constrîns la vreo coerență filosofică, m-aș simți foarte stînjenit. Tocmai am spus că puterea superioară, care se impune și triumfă, era aceea a armoniei, simbolizată de flaut ; și e vorba atunci de o putere *impersonală,* deservită de o persoană — putere total diferită, totuși, de persoana care o deservește. Însă spusesem mai înainte că forța sufletească, forța refuzului opus dorinței imediate, forța care asumă și interiorizează riscul morții se preschimbă în putere, adică în aptitudine de a impune o ordine altor ființe, după ce a început prin a și-o impune sieși ; iar în acest caz, puterea e legată de o *persoană,* își are sursa în conștiința individuală „virtuoasă", care s-a arătat capabilă de a se nega pe sine și de a depăși cele mai dure încercări. Nu avem aici, în privința sursei, sau a punctului de ancorare al puterii, două propoziții contradictorii ? Or, trebuie să recunoaștem că visul (sau utopia) gîndirii Luminilor este de a împăca cele două propoziții aparent contradictorii. Și acest

lucru nu e nicăieri mai bine pus în evidență decît în personajul lui Sarastro.

Unde este autoritatea ? Unde este puterea ? Două răspunsuri sînt posibile. Unul, liniștitor, este că puterea aparține zeilor — Isis și Osiris — și ordinii stelare ; sursa autorității este printre marile entități eterne și impersonale : lumină, înțelepciune, virtute, dragoste, armonie etc. Ca să se exercite printre oameni, legea transcendentă are nevoie de un interpret, și numai ființele fără cusur pot exercita această funcție : Sarastro nu e decît un *oficiant.* Însă degeaba se vrea *rațională* această teocrație (spre deosebire de cea care se reclamă de la o „revelație") ; poate ea, oare, să scape de bănuiala pe care gîndirea Luminilor n-a încetat s-o ridice împotriva puterii regilor și a preoților ? Și iată răspunsul mai puțin liniștilor, eretic, fără nici o îndoială, față de intențiile libretului *Flautului fermecat* : cel care se dă drept *interpretul* unei puteri universale și impersonale nu caută decît să facă respectabile și intangibile niște decizii emanînd din voința sa personală și dictate doar de interesul său. Voi spune pe scurt : gîndirea Luminilor se revoltă contra exercitării arbitrare a puterii, așa cum este ea deținută de monarhii absoluți ; ea înțelege să transfere această putere unui principiu impersonal și universal (lege naturală, rațiune, voința generală, popor etc.). Supunerea tuturor față de o aceeași lege impersonală constituie definiția însăși a egalității ; dar atunci se va pune problema celui sau celor care vor pretinde că sînt *interpreții* calificați ai principiului universal. Critica tradițională a Luminilor împotriva imposturii preoților se poate întoarce *a fortiori* contra lui Robespierre, atunci cînd el se dă drept primul oficiant al cultului Ființei supreme... Să revenim însă la descrierea puterii lui Sarastro...

Sarastro (al cărui nume, se știe, îl imită pe cel al lui Zoroastru, sau Zarathustra) nu e rege, ci mare preot. El n-are deasupra lui de-

cît zeii și legile lor, al căror interpret este. În celebra arie *In diesen heiligen Hallen*, „sub aceste bolți sacre", prima afirmație a lui Sarastro este că aici nu se cunoaște răzbunarea — *Kennt man die Rache nicht* [10]. Or, răzbunarea este tocmai expresia *voinței personale*. Inițiatul a renunțat la această voință (această pasiune), pentru a nu mai fi decît slujitorul unei legi milostive și dezinteresate. (Adversarii : Regina Nopții, Monostatos nu cunosc, în ce-i privește, decît patima egoistă : gelozie, ciudă, dorință de a ucide, răzbunare.)

Deținător al unui talisman magic — „septuplul cerc solar", în care cifra 7 extinde la spațiul planetar cele șapte note ale gamei — Sarastro posedă cîteva dintre atributele divinității : el are capacitatea de a vedea toate locurile și toate timpurile. Ca și divinitatea, el nu are istorie. (Papageno, la polul opus, nu avea, ca să spunem așa, istorie, pentru că se învecinează cu animalitatea, neavînd proiecte decît în clipă, dictate doar de poftele trupești). Nimic nu i se poate întîmpla lui Sarastro. Nici o primejdie nu-l poate amenința. El a învins dinainte. Regina Nopții este dintr-o dată supusă puterii sale *(steht in meiner Macht* [11]*)*. El știa dinainte că Tamino și Pamina își erau sortiți unul altuia ; acțiunile trădătoare ale lui Monostatos nu-i scapă ; el cunoaște taina inimilor ; în minunatul trio în care îi obligă pe îndrăgostiți să se despartă el știe *dinainte* că se vor regăsi. *Wir sehn uns wieder* [12].

Nu ne putem împiedica să ne gîndim aici la scena în care preceptorul imaginat de Rousseau îi desparte pe Émile și Sophie, asistă la despărțirea lor — știind bine, și știind numai el, că se pregătește în felul acesta bucuria întoarcerii.

[10] Actul II, scena 12.
[11] Actul I, scena 18.
[12] Actul II, scena 21.

Ca și preceptorul rousseauist, Sarastro conduce în taină întreaga acțiune : el își are planul său, ce nu se dezvăluie celorlalți decît în momentul îndeplinirii sale. Face să joace în el, în folosul său, însești forțele adverse. Puterile negative slujesc țelurilor sale fără să știe. El este deci destul de puternic pentru a nu fi niciodată nevoit să recurgă la violență. Cuvintele pe care le rostește necontenit Sarastro, și care sînt ca și manifestarea directă a puterii sale, sînt *a conduce, a călăuzi : führen, leiten*. Ordinele sale sînt executate întocmai de o legiune de preoți, paznici, mesageri, care, deși își adresează rugăciunile zeilor, nu uită să-l aclame pe Sarastro. Omagiul *personal* merge pînă acolo încît ia accentele a ceea ce, în secolul nostru, a fost numit, „cultul personalității" :

Er ist dem wir uns mit Freude ergeben.
Er ist unser Abgott, dem alle sich weihen [13].

(Lui ne-am supus cu bucurie.
El e idolul nostru, căruia toți i se consacră).

Pedagog atoateștiutor, ca și divin, a cărui mînă ascunsă conduce întreaga acțiune, Sarastro aparține unei familii de personaje în care gîndirea Luminilor, de la *Télémaque* al lui Fénelon încoace, și-a proiectat visul unei înțelepciuni eficace, capabilă să-i conducă pe oameni către cunoaștere și fericire. Astăzi, fără respect, unii se întreabă : aceste personaje binefăcătoare nu sînt, oare, niște „personalități autoritare" ? În felul lor de a promite tinerilor puterea, ca recompensă a refulării sau a frustrării, nu sînt, oare, în ciuda întregii lor bunăvoințe, niște *manipulatori ?* (Folosesc aici dinadins termenii vocabularului la modă, care e o mitologie a dorinței și a visului, și care consideră drept opresivă orice constrîngere rațională.)

[13] Actul I, scena 18.

Figura lui Sarastro culminează, totuși, la nivelul *simbolic*. Conflictul lui cu Regina Nopții este conflictul dintre lumină și întuneric ; în al doilea rînd, e și conflictul dintre bărbăție și feminitate. Regina Nopții este personajul cel mai greu de interpretat. Ce reprezintă ea ? Biserica catolică și, în mod mai general, puterile politice ostile francmasoneriei ? Lojile feminine, rivale ale lojilor masculine [14] ? Spiritul răului ? Nu voi propune aici o interpretare nouă. Accept, fără a căuta să văd mai departe, imaginea literală a unei puteri cosmice — noaptea înstelată, cu nesfîrșitele ei bogății scînteietoare. Accept și să văd în ea pe mama rea (mama „cu sîn acru") care, pentru a-și recuceri puterea, e gata să-și sacrifice fiica și s-o dea pe mîna ticălosului Monostatos. Unul dintre atributele simbolice ale Nopții este *vălul*. Nu numai doamnele care o slujesc sînt acoperite cu văluri, ci și mijlocul prin care Regina Nopții încearcă să-și recucerească puterea este activitatea *învăluitoare*. Ea îl calomniază pe Sarastro și pe cei inițiați ; ea face să se creadă că sînt niște impostori fățarnici și niște monștri. Prima dintre încercările victorioase ale lui Tamino și Paminei constă în a ridica acest văl de minciună, care-i face mai întîi să nu cunoască adevăratul chip, omenesc și prietenos, al adepților Înțelepciunii. După ce vălul a fost străpuns, mai rămîne întreaga serie de obstacole interpuse în calea unui adevăr ce se sustrage apropierii directe... Figura Reginei, presupusă mai întîi ca fiind prielnică, apoi recunoscută ca ostilă, determină tensiunea dramatică ; ea ajută, apoi pune piedici ; în felul acesta se înmulțesc iluziile, greșelile, obstacolele care prelungesc călătoria inițiatică și sporesc valoarea triumfului ultim.

Victoria nu e glorioasă decît împotriva unei forțe adverse suficient de puternică. Era important, așadar, să nu se reveleze prea devreme inferioritatea „originară" a reginei, și cel mai bun mijloc de a n-o arăta învinsă dinainte era să se facă din ea o putere provizoriu generoasă și binefăcătoare, în prima parte a operei.

[14] Este teza susținută de Jacques Chailley.

Feminitatea, ponegrită în persoana Reginei, își găsește revanșa în fiica ei, Pamina, cu condiția supunerii la legea inițiatică, care e o lege masculină [15]. Femeia va fi primită în persoana Paminei, și respinsă în prăpastie în persoana Reginei și a ajutoarelor sale. Pentru tînăra pereche are loc împăcarea ; însă văduva tenebroasă, vrăjitoarea cu vocalize sublime dispare, pare-se, pentru totdeauna. Regina, Monostatos și doamnele acoperite de văluri nu vor fi servit decît pentru a accentua triumful lui Sarastro : putem urmări, *pe un fond de întuneric*, urcușul zilei, însă atunci cînd soarele strălucește, noaptea se risipește. Să traducem acest fapt în termeni morali și politici : trebuie inventat un principiu negativ destul de energic pentru a explica de ce lumina dreptății nu e instalată dintr-o dată în toate inimile. De vreme ce lumea omenească nu e încă luminoasă, înseamnă că Prințul Tenebrelor se opune (aici, e vorba de o *prințesă a tenebrelor*, dar e cam același lucru). Orice eshatologie, orice utopie trebuie să inventeze chipul unui adversar, pentru a-i imputa întîrzierea fericirii universale. Orice utopie este deci maniheistă. Or, manihеismul derivă dintr-un „zoroastrism". Numele lui Sarastro este, în cazul de față, de o perfectă justețe.

*

Acordurile unui imn luminos în mi bemol, tonalitatea scumpă masonilor, umplu spațiul la sfîrșitul *Flautului fermecat*. Este *parousia*, sfîrșitul timpurilor. Ne putem, oare, imagina ca *Flautul fermecat* să aibă o urmare ? Totuși,

[15] Este punctul asupra căruia vor insista cei mai mulți dintre comentatori și, îndeosebi, J. Chailley.

la acest lucru visează Goethe, care ar vrea să compună, pentru alți muzicieni, o operă analoagă. Cum va proceda ?

Dacă observăm, în jurul lui 1789, operele atît de numeroase care încearcă să impună imaginea luminii triumfătoare, a clarității victorioase în lupta sa împotriva întunericului, ne apare faptul că la marii artiști umbra nu se lasă niciodată complet alungată ; ea revine la asalt, într-un fel sau altul. Mozart și Schikaneder știau acest lucru, de vreme ce fac din tenebrosul Monostatos un servitor al lui Sarastro (unii ar spune astăzi, cu un termen împrumutat de la Jung : *umbra* lui Sarastro). Tot așa, pe scena politică, Revoluția franceză se gîndește mai întîi ca fiind marea aurora a neamului omenesc ; apoi, ea se lasă invadată de bănuială, de obsesia dușmanului interior, de teroare. (Saint-Just : „Țelul nostru este de a stabili o asemenea ordine a lucrurilor, încît să se statornicească o pantă universală spre bine ; astfel încît facțiunile să se afle dintr-o dată azvîrlite pe eșafod... [16]")

Tocmai la această lege a *întoarcerii umbrei* recurge Goethe în fragmentul pe care îl compune pentru a continua *Singspiel*-ul lui Mozart. Asistăm, mai întîi, la un aparent triumf al Nopții. Monostatos, la ordinul Reginei, s-a strecurat în palatul regal al lui Tamino ; a pus stăpînire pe copilul pe care Pamina tocmai îl născuse și, neputînd să-l ia cu el, l-a închis într-un sicriu de aur, sigilat cu pecetea Reginei Nopții. Regele și Pamina sînt cuprinși de deznădejde ; ei își poartă doliul separat. Pentru ca pruncul să rămînă viu în sicriu, acesta trebuie purtat zi și noapte. Sarastro, la rîndul său, trebuie să abandoneze puterea ; soarta îl desemnează să săvîrșească printre oameni — în afara incintei prea ocrotite a Templului — un an de pelerinaj. E primit în

[16] *Rapport relatif aux personnes incarcérés*, 8 Ventôse, an. 2.

coliba lui Papageno și a Papagenei, care au rămas fără copii și care deplîng sterilitatea legăturii lor. Sarastro va produce copii în ouă de struț ; triumf al unei științe neliniștitoare. Ultima scenă compusă — care nu e o concluzie — ne transportă într-un sanctuar și ne face să asistăm la deschiderea sicriului. Copilul a rămas viu. Goethe îl numește Genius. Dar acest geniu își ia zborul în văzduh. Multe dintre temele din *Al doilea Faust* — homunculus și zborul lui Euphorion — sînt prefigurate aici. Nu se știe cu certitudine cum și-ar fi terminat Goethe piesa. Imaginile care ne rămîn sînt mișcări *centrifuge* : Sarastro se îndepărtează de templu ; copilul eliberat din închisoarea lui nocturnă se ridică în înalt și scapă vederii noastre. *Flautul fermecat* se încheia printr-o mișcare minunat de convergentă, într-un centru luminos, ca și cum lumea urma să ajungă în sfîrșit la adevărul său imuabil. Fragmentul lui Goethe repune totul în discuție ; el reia aceleași personaje mitice, același conflict dintre lumină și întuneric, pentru a face din ele un fragment enigmatic, în care se exprimă aspectul problematic, rătăcitor, nocturn, al lumii moderne ce începea. Întrebările puse rămîn fără răspuns. Geniul *(Genius)* poate fi, oare, un locuitor al acestui pămînt ? Poate, oare, înțeleptul să-și păstreze puterea ? Atunci cînd „maestrul de înțelepciune" acceptă rătăcirea și pelerinajul asistăm la răsturnarea completă a certitudinii enunțate în aria mozartiană a lui Sarastro. Corul cîntă, după plecarea maestrului :

Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden
In voller Klarheit
Verbreitet werden.
Dein hoher Gang
Ist nun vollbracht ;

Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht [17].

„Adevărul nu va mai fi răspîndit pe pămînt în deplina-i lumină. Înaltul tău mers acum s-a-ncheiat. Ne înconjoară adînca noapte".

În epoca noastră în care adevărul este de atîtea ori exilat simţim că acest cor îndurerat vorbeşte cu vocea *noastră*. Şi acesta e motivul pentru care se poate întîmpla ca ochii noştri să se umple de lacrimi atunci cînd Mozart cîntă iminenţa aurorei — acest *bald*, acest *curînd* ce n-a avut loc pentru veacul nostru : *Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne, Bald fühlt der adle Jüngling neues Leben* (Splendoarea soarelui alungă noaptea întunecoasă. Curînd nobilul tînăr va cunoaşte viaţa cea nouă). Noi aşteptăm încă viaţa cea nouă.

[17] Goethe, *Samtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. VIII, *Singspiele*, p. 310—311. Se va citi, despre *Singspiele* de Goethe, frumosul studiu al lui Hugo von Hofmannsthal, în *Gesammelte Werke*, Prosa IV, S. Fischer, 1955, p. 174—181.

1

O transformare pregătită de multă vreme

Un membru al Adunării constituante, Barnave, a scris o remarcabilă *Introduction à la Révolution française* (Introducere în Revoluţia franceză), în care evenimentul e analizat în lumina istoriei economice a Europei de la Renaştere încoace : „În ocîrmuirile Europei, temelia aristocraţiei este proprietatea pămîntului, temelia monarhiei forţa publică, temelia democraţiei bogăţia mobiliară.

Revoluţiile acestor trei agenţi politici au fost cele ale guvernelor.

În vremea cînd regimul feudal era cel mai plin de energie, n-a existat decît proprietatea asupra pămînturilor ; aristocraţia ecvestră şi sacerdotală domină totul, poporul a fost redus la sclavie, iar príncipii n-au păstrat nici un fel de putere.

Renaşterea artelor a readus proprietatea industrială şi mobiliară care e rodul muncii, tot aşa cum proprietatea asupra pămînturilor e la obîrşie produsul cuceririi sau al ocupaţiei.

Principiul democratic, atunci aproape înăbuşit, n-a încetat de atunci încoace să prindă puteri şi să năzuiască să se dezvolte. Pe mă-

sură ce artele, industria și comerțul îmbogățesc clasa muncitoare a poporului, sărăcesc marii proprietari de pămînt și apropie între ele clasele prin avere, progresele instruirii le apropie prin moravuri și reamintesc, după o lungă uitare, ideile străvechi ale egalității...

Acestor cauze naturale li s-a alăturat aproape peste tot influența puterii regale ; multă vreme oprimată de aristocrație, ea a chemat în ajutor poporul. Poporul slujește multă vreme drept auxiliar tronului împotriva dușmanilor lor comuni ; dar cînd a dobîndit destulă forță pentru a nu se mai mulțumi cu un rol de supus, el face explozie și își ia locul în ocîrmuire". (Barnave, *Introduction à la Révolution française*, text prezentat de F. Rude, Paris, 1960, cap. V și XII)

2

Revoluția ca apocalips

În timp ce Barnave vede în Revoluție explozia unui principiu al cărui triumf era pregătit, vreme de secole, de cauze economice, teosoful Louis-Claude de Saint-Martin se străduiește să descifreze în ea o hotărîre tainică a Providenței. Dușman al Bisericii și al preoților ei, el se așteaptă să vadă triumfînd adevărata democrație : „Privind cu luare-aminte Revoluția franceză de la obîrșia ei și în momentul cînd a început să izbucnească, nu găsesc nimic mai bun pentru a o putea asemui decît o imagine prescurtată a Judecății de apoi, în care trompetele exprimă sunetele impunătoare pe care un glas mai înalt le face să le rostească ; în care toate puterile din pămînt și din ceruri sînt zguduite, și în care cei drepți și cei răi își primesc într-o clipă răsplata. Căci, independent de crizele prin care natura fizică a părut a prooroci dinainte această Revoluție, n-am văzut oare, atunci cînd a izbucnit, cum toate mărimile și toate tagmele Statului fugeau cu repeziciune, grăbite doar de spaimă și fără să fi existat vreo altă putere care să le urmărească decît o mînă nevăzută ? Nu i-am văzut oare, zic, pe cei obidiți redobîndindu-și, ca printr-o putere suprafirească, toate drepturile pe care nedreptatea le încălcase ?

Cînd contempli această Revoluție în întregul ei și în repeziciunea mișcării sale [...] ești ispitit să o asemuiești cu un fel de feerie și cu o lucrare vrăjitorească ; fapt care l-a făcut pe cineva să spună că numai aceeași mînă ascunsă care a condus Revoluția i-ar putea scrie istoria". (Louis-Claude de Saint-Martin, *Lettre à un ami, ou considérations politiques et religieuses sur la Révolution française*, Paris, an. III, p. 12—13).

3

Hubert Robert

A sa *Dărîmare a Bastiliei*, cu impresionantul turn de pe colț, cu umbra ce se ridică spre partea laterală a fortăreței, cu fumurile ce întunecă fundalul spectacolului, este o operă admirabilă. Simbolul depășește cu prisosință anecdota.

Omul trecea drept monden și oarecum superficial. „Dintre toți artiștii pe care i-am cunoscut, spune d-na Vigée-Lebrun în ale sale *Souvenirs* (Amintiri), Robert frecventa cel mai mult societatea, care-i plăcea de altfel foarte mult. Dorindu-și toate plăcerile, fără a le lăsa deoparte pe cele ale mesei, era căutat de toată lumea, și nu cred să fi cinat acasă de trei ori într-un an. Spectacole, baluri, ospețe, concerte, petreceri la țară, nimic nu era refuzat de el ; căci toată vremea pe care n-o folosea muncind și-o petrecea distrîndu-se.

Era de o inteligență naturală, era foarte instruit fără nici un fel de pedanterie, iar veselia de nesecat a firii sale îl făcea omul cel mai plăcut ce poate fi văzut în societate. Dintotdeauna, Robert fusese renumit pentru îndemînarea sa în toate mișcările trupului, iar la o vîrstă foarte înaintată își păstra încă gus-

turile tinereții. La peste șaizeci de ani, cu toate că se îngrășase mult, rămăsese atît de sprinten, încît alerga mai bine decît oricare altul într-un joc de-a v-ați ascunselea, juca oină cu mingea și se înveselea cu renghiuri școlărești ce ne făceau să rîdem cu lacrimi. Într-o zi, de pildă, la Colombes, a trasat pe parchetul salonului o linie lungă cu alb de Spania ; apoi, îmbrăcat în saltimbanc, cu o prăjină în mînă, a început să pășească cu gravitate, să alerge pe linia asta, imitînd atît de bine atitudinile și gesturile unui om ce dansează pe frînghie, încît iluzia era perfectă, și n-am văzut ceva mai distractiv". (E. Vigée-Lebrun, *Souvenirs,* Paris, Charpentier, f. d., 2 vol., vol II, p. 329).

Hubert Robert a fost arestat „ca suspect" la 29 octombrie 1793. Întemnițat la Sainte-Pélagie, apoi la Saint-Lazare, n-a fost eliberat decît după 9 thermidor. În timpul încarcerării sale, n-a încetat să picteze. E puțin credibil că ar fi fost denunțat de David, așa cum pretinde d-na Vigée-Lebrun.

Se va face apel la monografia recentă a lui Bernard de Montgolfier, *Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet,* Bulletin du musée Carnavalet, an. XVII, 1964, nr. 1 și 2, sau la lucrările mai vechi ale lui C. Gabillot (1895) și P. de Nolhac (1910).

În legătură cu ostilitatea, întemeiată pe motive civice și morale, pe care „Comuna artelor", devenită curînd „Societatea populară și republicană a artelor", o manifesta față de pictorii de gen și de artiștii care nu-și puneau talentele în slujba idealului revoluționar, a se vedea H. Lapauze, *Procès verbaux de la Société populaire et révolutionnaire des arts,* Paris, 1903. Pentru o apreciere echitabilă a rolului lui David, se va consulta lucrarea lui Louis Hautecœur, *Louis David,* Paris, 1954, ca și cartea lui D. I. Dowd.

4

Orizonturile de fugă

Acel paria singuratic pe care-l evocă Bernardin de Saint-Pierre în *Chaumière indienne* (Bordeiul indian), cunoaște adevărata fericire și posedă deplina înțelepciune. Ideea *fericirii în întuneric,* a retragerii în sînul naturii primitive și sălbatice, își păstrează farmecul către 1789. Se știe că tînărul Senancour a răspuns, în plină Revoluție, la această chemare, ducîndu-se să viseze în Alpii elvețieni, cu slaba speranță a unui exil mai îndepărtat, în direcția insulelor oceaniene. Dar urmărirea unui refugiu în plină natură nu e incompatibilă cu utopia socială. Senancour a solicitat în mai multe rînduri sprijinul Directorilor (între 1797 și 1798), pentru a-și realiza proiectul de a crea, într-o insulă din Pacific, „o instituție fericită, prim exemplu pentru universul social". Cf. *Sur les générations actuelles. Absurdités humaines* (1793), text prefațat de Marcel Raymond, Geneva, 1963, p. XX. A se vedea de asemenea pătrunzătoarea lucrare a lui Marcel Raymond, *Senancour,* Paris, 1965, ca și cele două volume de Béatrice Didier-Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour,* Paris, 1966.

5

Bernardin de Saint-Pierre și limbajul simbolurilor

Pentru a justifica limbajul simbolurilor (care va fi cel al Revoluției), Bernardin de Saint-Pierre recurge la exemplul luminii, pe care nu o putem percepe în mod distinct decît la contactul cu obiectele care o intercepteză : „N-am vedea lumina soarelui dacă nu s-ar opri pe corpuri sau măcar pe nori. Ea ne scapă în afara atmosferei noastre și ne orbește cînd îi privim sursa. Tot așa se întîmplă și cu adevărul ; nu l-am surprinde dacă nu s-ar fixa pe niște evenimente sensibile sau măcar pe niște metafore și comparații care-l răsfrîng ;

are nevoie de un corp care să-l reflecte. Înțelegerea noastră nu poate surprinde adevărurile pur metafizice, ea e orbită de cele ce purced de la divinitate, și nu le poate surprinde pe cele ce nu se întemeiază pe lucrările sale...

Așa cum adeseori norii, împrăștiați sub mii de forme fantastice, descompun razele soarelui în nuanțe mai bogate și mai variate decît cele ce colorează lucrările obișnuite ale firii, tot așa și fabulele reflectă adevărul mult mai larg decît evenimentele reale ; ele îl transportă în toate regnurile ; îl potrivesc cu animalele, cu arborii, cu elementele și fac să țîșnească din ele mii de răsfrîngeri. Astfel se joacă razele soarelui fără să se stingă, în adîncul apelor, oglindesc în ele obiectele de pe pămînt și din ceruri și le dublează frumusețile prin consonanțe.

Neștiința este deci tot atît de necesară adevărului cît îi este umbra luminii, fiindcă din cele dintîi se alcătuiesc armoniile inteligenței noastre, așa cum din celelalte se compun cele ale vederii noastre". (Cuvînt înainte la *La chaumière indienne,* 1791). Funcția atribuită umbrei în constituirea culorilor ne duce oarecum cu gîndul la teoria goetheană a culorilor.

6

Presimțirea sfîrșitului

Sénac de Meilhan, în ale sale *Considérations sur l'Esprit et les Moeurs* (Considerații despre spirit și moravuri) (1787), imaginează apropierea unui timp al sațietății, dezgustului, plictiselii. Perfecțiunea științei și artei atingînd limita, omul e sortit apatiei într-un univers în care totul a devenit previzibil pentru el : „În această stare de moleșeală în care omul trebuie să fie tîrît de mersul lucrurilor, el nu va avea poate altă resursă peste zece sau douăsprezece generații decît aceea a unui potop care să scufunde din nou totul în neștiință.

Atunci noi neamuri se vor strădui să parcurgă cercul în care noi am înaintat de pe acum mai mult decît credem" (p. 44).

„Oamenii scîrbiți de mulțimea și ușurința desfătărilor nu mai sînt în stare să aibă nici un fel de interes. Lămuriți în ce privește nimicnicia ambiției, sătui de plăcerile dragostei, devenind din cauza priceperii și fineții greu de mulțumit în privința artelor, spiritului, manierelor, lucrărilor, ei au nevoie de neobișnuit, de extraordinar. Dacă sufletul lor a păstrat vreun resort, noutatea nenorocirii ar fi poate singurul mijloc de a-i scoate din moleșeală. Acești plictisiți sfîrsesc într-un dispreț universal. Ei disprețuiesc gloria si poate chiar disprețul. Sînt oameni care au făcut iute înconjurul, oarecum, al planetei pe care locuiesc. Ei pot s-o descrie cu exactitate și să spună prețul fiecărui lucru" (p. 196—197).

H. J. Jacobi, în al său *Woldemar* (1779, trad. franceză de Vandelbourg, 2 vol., Paris, an. IV), exprima un sentiment analog : „Starea actuală a societății nu mi se înfățișează decît sub chipul unei mări moarte și stătute, și iată de ce aș dori o inundație oarecare, fie și a Barbarilor, ca să mături aceste mlastini împuțite și să descopere pămîntul virgin" (I, p. 154—155).

Un sentiment și mai acut al nimicniciei și al absurdității universale se exprimă în corespondența tînărului Benjamin Constant cu d-na de Charrière : „Resimt mai mult ca oricînd nimicnicia tuturor lucrurilor, cît de multe făgăduiește totul și nimic nu-și ține promisiunea, în ce măsură puterile ne sînt mai presus de menirea noastră, și cît de nefericiți trebuie să ne facă această disproporție. Ideea aceasta, ce mi se pare justă, nu e a mea ; e a unui piemontez, om de duh pe care l-am cunoscut la Haga, un cavaler de Revel, trimis al Sardiniei. El pretinde că Dumnezeu, adică autorul nostru și a ceea ce ne înconjoară, a murit îna-

inte de a-şi fi încheiat opera ; că el avea cele mai frumoase şi cele mai mari proiecte din lume şi cele mai mari mijloace ; că el a şi pus în mişcare mai multe dintre aceste mijloace, aşa cum se înalţă schele pentru construcţii, şi că în toiul lucrului a murit ; că totul se află acum făcut cu un scop ce nu mai există, şi că noi, îndeosebi, ne simţim sortiţi pentru ceva de care n-avem habar ; sîntem ca nişte ceasuri cărora le-ar lipsi cadranul şi ale căror rotiţe, înzestrate cu inteligenţă, s-ar învîrti pînă s-ar uza fără să ştie de ce şi spunîndu-şi mereu : de vreme ce mă învîrt, am, prin urmare, un ţel" (4 iunie 1790). Cf. Gustave Rudler, *La jeunesse de Benjamin Constant,* Paris, 1909, p. 376—377, şi Georges Poulet, *Benjamin Constant,* Paris, 1968.

7

Viziunea caricaturală

Caricatura se dezvoltă cu o virtuozitate aparte în jurul anului 1789. Ea e riposta „hiperrealistă" la ispita „hiperidealistă" ce urmăreşte să ajungă în zonele liniştite ale Frumosului.

Caricatura, al cărei prim mare reprezentant în secolul al XVIII-lea a fost Hogarth, joacă exact rolul *critic* exemplificat de literatură cu romanul burghez, accentuat uneori pînă la vulgaritate o dată cu genul mitocănesc sau cu parodia. Genurile „nobile" — epopee, idilă, tragedie — au fost tratate cu asprime. Să ne gîndim la parodia tragicului, a cărei manifestare — dintre cele mai virulente — a fost *Tom Thumb* al lui Fielding.

Hiperrealistă, caricatura e în mod necesar hiperexpresivă. Lucrările despre fiziognomonie şi despre expresia pasiunilor (Lebrun, Lavater) au fost dicţionarele caricaturiştilor.

Nu trebuie deci să ne mirăm că epoca neoclasică a fost, printr-un fel de compensaţie necesară, vîrsta de aur a caricaturii. Se restabileşte un echilibru. Frumuseţilor prea netemporale li se opun urîţeniile excesive ale

prezentului. Anglia lui Flaxman este şi cea a lui James Gillray, a cărui satiră e în mare măsură pustiitoare. Módele estetice ale înaltei societăţi — neogoticul, pitorescul romantic, mascaradele exotice — îşi găsesc în greoaia vitalitate burgheză a unui Rowlandson demistificarea instantanee. E destul să aruncăm o privire asupra personajelor triviale care se plimbă prin împrejurimile lui Strawberry Hill, reşedinţa pe care Horace Walpole a vrut s-o poetizeze prin împrumuturi gotice.

Distrugătoare, caricatura este o armă politică. David însuşi o ştie foarte bine şi, la îndemnul lui Marat, se va transforma în caricaturist în ceasurile grele ale luptei pentru triumful idealului iacobin.

8

Nebunia şi opera bufă

O modă literară se răspîndeşte în anii 1770 şi 1780 : cea a nebuniei, a „nebunelor interesante". Un gust al excesului se afirmă într-un mare număr de opere, însă încearcă aproape imediat să se anuleze prin ostentaţia sensibilităţii şi a virtuţii... E remarcabil faptul că muzica a fost atunci considerată ca fiind elementul propice în care nebunia putea să se manifeste pînă la paroxism. Spaţiul unui minunat irealism îi este deschis. Foarte cumintele Quatremère de Quincy mărturiseşte acest lucru într-o *Dissertation sur les opéras bouffons italiens* (Dizertaţie despre operele bufe italiene), datată 1789. La cine se gîndeşte el ? La *Serva padrona* de Pergolese, în primul rînd. Dar şi la exemplele mai recente ale lui Paisiello, Paër, Cimarosa : „Muzica e o artă pur ideală, al cărei model e imaginar şi a cărei imitaţie este intelectuală. Fie că, prin mijloacele armoniei imitative şi combinarea sunetelor, ea ajunge să exprime şi să redea efectele zgomotoase ale naturii, precum vînturile, furtunile, zgomotul valurilor etc., fie că, prin-

tr-o transpunere şi mai ingenioasă, exprimă, prin zgomotele corpurilor sonore şi ale vocilor, pasiunile şi stările sufletului, sustrage cîteva accente durerii ori bucuriei, face să vorbească pînă şi tăcerea şi face să sune cele mai mute expresii ale sufletului, această artă nu e decît o nălucire, modelul ei e o fantomă, imitaţia ei o magie. Ea nu are nevoie decît de imagini pentru zugrăvit, decît de pasiuni pentru exprimat. Asociată cu comedia, ea va respinge toate acele treceri uşoare care nuanţează rolurile, toate acele gingăşii de verosimilitate, toate acele finețuri de cugetare, toată acea înlănţuire de interese variate, tot acel artificiu raţional din care se compune verosimilitatea dramatică. Ea are nevoie de moravuri foarte pronunţate, de contraste violente ; cele mai neînsemnate afecţiuni ale sale vor fi patimi, iar patimile ei un delir. Va fi întotdeauna nebunia în locul veseliei, deznădejdea în locul durerii, uimirea în locul mirării, turbarea în locul mîniei, îngîmfarea în locul curajului, nerozia în locul naivităţii, beţia în locul dragostei, furia în locul geloziei etc. Corzile lirei sale sînt acordate prea sus ca să se mai armonizeze cu vreo altă coardă ; ea îşi înmoaie pensulele în culori prea tari, ca să se mai poată alia cu nuanţele uşoare ale comediei. Modelul comediei este omul aşa cum e ; al muzicii, omul aşa cum poate fi. Hotarele comediei sînt neverosimilul, ale muzicii sînt imposibilul" (p. 19—21).

9

Francmasoneria

Ipoteza unui complot masonic — urzit de ducele de Orléans şi oamenii din partidul său — a fost adeseori avansată pentru a explica evenimentele din 1789. „O întreagă literatură, ce nu pare să se stingă curînd, atribuie răspunderea Revoluţiei, şi mai ales zilele din 1789, ducelui de Orléans. Ducele de Orléans ar fi

răspunzător de răscoala contra lui Rêveillon *, de 14 iulie, de noaptea de 4 august, de zilele din octombrie **. Ducele a încercat cu siguranţă să profite de ele, însă că ar fi fost la originea lor pare un lucru extrem de îndoielnic ; în orice caz, dacă şi-a jucat jocul, străduinţele sale n-au constituit decît un adaos infim la forţele infinit mai mari care împingeau Parisul, Franţa şi chiar întreg Occidentul spre Revoluţie" (J. Godechot, *La prise de la Bastille,* Paris, 1965, p. 183).

E adevărat însă că în jurul lui 1789 admiraţia unei părţi a burgheziei şi a aristocraţiei se îndrepta spre „sistemele" noi şi mai ales spre cele care comportau un element de mister şi de iniţiere. Succesul lui Cagliostro *** şi Mesmer e un indiciu revelator, printre multe altele. „Iluminaţii" şi „iniţiaţii" nu sînt toţi revoluţionari : să ne gîndim la Cazotte, fierbinte apărător al monarhiei, teoretician al *voinţei*...

Preiau din *L'Antimagnétisme* (Antimagnetismul), scris de medicul J. J. Paulet (1784), această descriere a modelor „intelectuale" de la Paris ; „...Un om înzestrat cu un oarecare geniu, însă înclinat spre spiritul de partid şi fanatism, a alcătuit în tăcere şi într-un colţ al Curţii o sectă care a prins rădăcini adînci. E vorba de Quesnay şi de economişti. Asociaţiile lor misterioase, tonul lor de inspiraţi, limbajul lor, duhul alegoriilor, cîteva cercetări privind Antichitatea făcute în veacul nostru

---

* Mişcare de revoltă, izbucnită în foburgul parizian Saint-Antoine, la 28 aprilie 1789, contra fabricantului de hîrtie Réveillon.

** Noaptea de 4 august 1789, în care Adunarea Constituantă a abolit privilegiile feudale ; zilele din octombrie 1789 (5—6 oct.), cînd mişcările populare pariziene au determinat întoarcerea de la Versailles a curţii regale şi a Adunării naţionale.

*** *Alessandro Cagliostro* (Giuseppe Balsamo) (1743—1795), medic şi aventurier italian, preocupat de ştiinţele oculte.

și lipsa principiilor sau a adevăratelor cunoștințe au introdus în sfîrșit gustul pentru științele mistice, spagirice și pentru tot ceea ce e indeobște obscur sau ascuns. Există în Paris societăți în care se cheltuiesc sume uriașe de bani pentru preocupări științifice. Există convingerea că în natură se află puteri, duhuri nevăzute, spiriduși, care pot fi la dispoziția oamenilor ; că cele mai multe dintre fenomenele naturii, toate acțiunile noastre depind de resorturi ascunse, de o clasă de ființe necunoscute ; că nu s-a crezut îndeajuns în talismane, în astrologia judiciară, în științele magice ; că fatalitatea, chiar destinele sînt determinate de duhuri particulare, care ne călăuzesc fără să știm, fără să zărim firele care ne țin ; în sfîrșit, că semănăm cu toții în lumea aceasta pămînteană cu niște adevărate marionete, cu niște sclavi neștiutori și complet orbi. Ei întipăresc cu putere în toate capetele ideea că a venit vremea să se lumineze, că omul trebuie să se bucure de drepturile sale, să scuture jugul puterilor nevăzute, ori să zărească măcar mîna care-l conduce.

Acest gust pentru lucrurile învăluite, cu înțeles mistic, alegoric, a devenit general în Paris și îi preocupă astăzi pe toți oamenii înstăriți. Nu se vorbește decît despre asociații pline de mari mistere. Liceele, cluburile, muzeele, Societățile de armonie etc. sînt tot atîtea sanctuare unde nu trebuie să te ocupi decît de științele abstracte. Toate cărțile cu mistere, toate cele ce tratează despre Opus Magnum, despre științele mistice, cabalistice, sînt cele mai căutate. Dar magnetismul animal, privit în linii mari, este în acest moment jucăria cea mai la modă și care atîță cele mai multe capete" (p. 3—5).

Despre rolul „misterelor egiptene" și îndeosebi al mitului lui Isis în ceremonialul revoluționar, cf. frumoasa carte a lui Jurgis Baltrušaitis, *La Quête d'Isis*, Paris, 1967.

10

Muzica în 1789

Această dată marchează apogeul formei de sonată și al simfoniei clasice. 1788 este anul în care Mozart încheie sau interpretează ultimele sale simfonii : în mi bemol (K.V. 543) ; în sol minor (K.V. 550) ; în do major, numită *Jupiter* (K.V. 551) ; în 1789 apare admirabilul *Quintet cu clarinet în la major* (K.V. 581). Joseph Haydn, care a compus în 1788 *Simfonia „Oxford"*, pleacă în Anglia în 1790 ; cele douăsprezece *Simfonii londoneze* ale sale se vor bucura aici de un foarte mare succes. La 6 mai 1789, a doua zi după deschiderea Stărilor Generale, aflăm din *Mercure de France* că „orchestra regelui executase în timp ce se scula Majestatea Sa o simfonie de Haydn, sub conducerea domnului Giroust, supraintendent al orchestrei regale". Gossec, născut în 1734, este reprezentantul francez al avîntului simfoniei.

Pretutindeni în Europa apar noi opere. La Paris, Dalayrac compune *Cei doi mici savoyarzi* și *Raoul, sire de Créqui ;* lui Grétry i se interpretează *Raoul Barbă Albastră,* comedie în proză amestecată cu mici arii. Două noi lucrări de Paisiello sînt prezentate la Caserta și la Napoli : *Nina o sia la Pazza per Amore* și *I Zingari in Fiera.* Cimarosa, care se află la Petersburg, prezintă *Fecioara soarelui* (cel mai mare succes al său, *Căsătoria secretă,* va avea loc la Viena în 1792). *Oberon* a lui Wieland inspiră două *libretti,* puse pe note de Wranitzky și de Kunzen (Copenhaga). Trebuie citate de asemenea opere de Dittersdorf, J. C. Vogel, Lemoyne, Anfossi etc. Printre operele create în 1790 să menționăm și *Asprimile vieții de mănăstire* de Henri Berton : această operă e considerată a fi cea dintîi care și-a luat drept temă o eliberare dramatică. Moda acestei teme va dura pînă în 1820. Capodopera genului *(Rettungsoper, rescue opera)* va fi *Fidelio* a lui Beethoven (1805—1814).

Anul '89 nu vede încă desfășurîndu-se vreo mare sărbătoare națională. Julien Tiersot (în *Les fêtes et les chants de la Révolution française* — Sărbătorile și cîntecele Revoluției franceze, Paris, 1908) semnalează că la 6 august artiștii Academiei regale de muzică prezintă *Requiemul* lui Gossec în districtul Saint-Martin-des-Champs „pentru odihna cetățenilor morți întru apărarea cauzei comune". În septembrie, muzicienii Gărzii naționale execută simfonii militare de același compozitor. Lui îi va reveni direcția muzicală a celor dintîi sărbări naționale. Va compune cel mai adesea pe poeme de circumstanță de Marie-Joseph Chénier. Dacă Gossec are simțul marilor mase sonore (*Marșul lugubru* pentru înmormîntarea lui Mirabeau folosește tam-tam-ul), Méhul (născut în 1763), nu mai puțin ambițios în orchestrațiile sale și în desfășurarea cantitativă, posedă o vie inspirație melodică : admirabilul său *Cîntec de plecare* (1794, tot pe un text de M.-J. Chénier) rămîne o operă impresionantă atunci cînd e executat în versiunea sa originală, pentru soliști, cor și orchestră.

Cîteva rînduri ale lui Pierre Jean Jouve (*Chants de la liberté* — Cîntecele libertății, în *Défense et illustration,* Neuchâtel, 1943) ne comunică impresia pe care o produc în zilele noastre operele muzicale ale Revoluției : „*Marșul lugubru* (pentru înmormîntarea lui Mirabeau) are o măreție foarte rigidă, de lemn și de fier, cu teribilele sale tobe neacompaniate, și înfățișează un fel de prăpăstii sonore săpate de basi, care fac din el opera reprezentativă a acestui stil. El poate fi comparat în gînd cu tabloul lui David : *Marat asasinat.* Ai impresia că regăsești aici cruzimea căzii de baie colorată de sînge, a covorului verde, a sinistrei cutii de lemn și a cadavrului devenit surîzător și spiritual, «divinul Marat» ; absență a umbrei, duritate augustă și simț, de asemenea, al tenebrelor. Aceste forțe contradictorii sînt reunite de metafizica fatalității antice, care drapează, care redă durerea prin excesul durerii armonioase. *Marșul lugubru,* care depășește uneori în intensitate celebrul *Marș funebru* al lui Beethoven, ar trebui să fie expresia doliului național".

Trebuie să mai reamintim, pe de altă parte, că Revoluția a folosit, pentru ceremonialul său, opere care fuseseră compuse în afara oricărei intenții patriotice ? Un muzician german, mort la Paris în 1788, Vogel, compusese o operă pe un *libretto* inspirat din Metastasio, *Démophon.* Opera a fost prezentată în 1789. Uvertura ei, bucată amplă și severă, a fost adesea executată cu prilejul ceremoniilor patriotice, îndeosebi în septembrie 1790, „pentru pompa funebră a ofițerilor uciși la Nancy" (cf. J. Tiersot, *op. cit.,* p. 48—49). În scena lirică *Ofrandă libertății* (1792), Gossec asociază superbei sale orchestrări a *Marseillezei* lui Rouget de Lisle (compusă în 1792 drept *Cîntec de război al armatei Rinului)* o adaptare a unei arii extrasă din opera comică *Renaud d'Ast,* compusă de Delayrac înainte de Revoluție (prima reprezentație : 1787) ; așa se face că serenada *Vous qui d'amoureuse aventure/ Courez et plaisirs et dangers* (Tu, care înfrunți și plăcerile și primejdiile unei aventuri de dragoste) devine : *„Veillons au salut de l'empire, Veillons au maintien de nos droits* (Să veghem la salvarea imperiului, / Să veghem la menținerea drepturilor noastre).

11

Mitul solar al Revoluției

El ia locul, se înțelege, mitului solar al monarhiei, tot așa cum filosofia luminilor deturna în folosul ei imaginile legate de teologia luminii.

Istoricii, de la Tocqueville încoace, știu bine că administrația centralizată a Vechiului Regim a năzuit să promoveze uniformitatea

legilor în toate teritoriile regatului și să înlesnească egalitatea supușilor în fața legii. Mai rămînea ca supușii să fie transformați în cetățeni liberi : aceasta a fost opera Revoluției.

12

Cucerirea Bastiliei

Asupra amănuntelor acestei zile, cf. cartea recentă a lui Jacques Godechot, *La prise de la Bastille* (Cucerirea Bastiliei), Paris, 1965. Să reamintim utilizarea simbolică a vestigiilor fortăreței, cu care antreprenorul Palloy a făcut un trafic foarte bănos : o parte din pietre a fost consacrată terminării podului Ludovic XVI, construit după planurile arhitectului Perronet (lucrarea se va intitula mai apoi Podul Revoluției, apoi Podul Concordiei) ; alte pietre „au fost sculptate în așa fel încît să reproducă un plan în relief al fortăreței" și transportate în provincie (*op. cit.*, p. 322).

E potrivit să rememorăm aici amintirile și cugetările ce figurează în cartea a V-a a *Memoriilor de dincolo de mormînt :* „Experții alergară în grabă la autopsia Bastiliei. Cafenele provizorii au fost așezate sub corturi ; lumea se înghesuia ca la bîlciul Saint-Germain sau la Longchamp ; numeroase căruțe se perindau ori se opreau la picioarele turnurilor, de unde se aruncau pietre în vîrtejuri de praf. Femei împodobite elegant, tineri la modă, stînd pe diverse trepte de ruine gotice, se amestecau cu lucrătorii pe jumătate goi care dărîmau pereții, în aclamațiile mulțimii. În acest loc se întîlneau oratorii cei mai vestiți, oamenii de litere cei mai cunoscuți, pictorii cei mai celebri, actorii și actrițele cele mai renumite, dansatoarele cele mai în vogă, străinii cei mai iluștri, nobilii de la Curte și ambasadorii Europei : vechea Franță venise acolo ca să se sfîrșească, cea nouă ca să înceapă.

Orice eveniment, oricît de mizerabil sau oricît de odios e în sine, atunci cînd împrejurările sale sînt serioase și cînd face epocă, nu trebuie tratat cu ușurință : ceea ce trebuia să se vadă în cucerirea Bastiliei (și ceea ce nu s-a văzut atunci) era nu actul violent al emancipării unui popor, ci emanciparea însăși, rezultat al acestui act.

A fost admirat ceea ce trebuia condamnat, accidentul, și nu s-a mers să se caute în viitor destinele împlinite ale unui popor, schimbarea moravurilor, a ideilor, a puterilor politice, o înnoire a neamului omenesc, a cărei eră o deschidea cucerirea Bastiliei, ca un sîngeros jubileu. Furia brutală provoca ruine, iar sub această furie era ascunsă inteligența care punea printre aceste ruine temeliile noului edificiu".

13

A te întoarce la principii

Pentru numeroși contemporani, recursul la principii este indiciul unei noi epoci : știința riguroasă și acțiunea întemeiată pe această știință înlocuiesc o vîrstă a imaginației, a invenției, a înfloririi artelor, de acum încheiată. (În politică, ceea ce începe e de fapt mai puțin era științei, cît cea a *ideologiilor.*) Să citățm aici cîteva rînduri foarte caracteristice ale J. P. Rabaut Saint-Étienne : „Ține de mersul spiritului omenesc ca veacului filosofiei să-i urmeze în chip necesar cel al artelor frumoase. Se începe prin a se imita natura, se sfîrșește prin a o studia : se observă mai întîi obiectele, li se caută apoi cauzele și principiile. Sub domnia lui Ludovic al XV-lea, oamenii de litere capătă un nou caracter, iar cînd poezia, arhitectura, pictura și sculptura vor fi produs un mare număr de capodopere, cînd noul, care conferă un preț așa de mare artelor frumoase, a fost istovit, și cînd marile concepții au devenit mai dificile, spiritele s-au

întors în mod firesc spre căutarea principiilor înseşi. Secolul raţiunii care examinează a urmat celui al imaginaţiei care zugrăveşte". (*Précis historique de la Révolution française, Assemblée constituante,* ed. 6, Paris, 1813, p. 24—25.)

14

Spaţiul mecanicii clasice

Prima ediţie a *Mecanicii analitice* a lui Lagrange apare în 1788. Laplace îşi publică *Teoria mişcării şi a figurii eliptice a planetelor* în 1784, *Expunerea sistemului lumii* în 1796, iar *Mecanica cerească* în 1799.

O dată cu Lagrange, mecanica clasică se unifică şi îşi încheie matematizarea. Să citim aceste rînduri care-i enunţă intenţiile : „A reduce teoria mecanicii şi arta de a rezolva problemele legate de ea la formule generale, a căror simplă dezvoltare să dea toate ecuaţiile necesare pentru soluţionarea fiecărei probleme".

A reuni şi a prezenta „dintr-un acelaşi punct de vedere diferitele principii găsite pînă acum pentru a uşura rezolvarea problemelor de mecanică, a le arăta dependenţa mutuală şi a face cu putinţă aprecierea exactităţii şi întinderii lor".

„Nu veţi găsi Figuri în această lucrare. Metodele pe care le expun aici nu cer nici construcţii nici raţionamente geometrice sau mecanice, ci numai operaţii algebrice supuse unui mers regulat şi uniform. Cei cărora le place Analiza vor vedea cum Mecanica devine o nouă ramură a ei şi îmi vor fi recunoscători pentru că i-am extins în felul acesta domeniul".

Analizînd, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, ambiţiile mecanicii clasice, fizicianul Ernst Mach scrie : „Cînd vedem că enciclopediştii din secolul al XVIII-lea se credeau foarte aproape de ţelul lor, care era explicarea fizico-

mecanică a naturii întregi, şi că Laplace îşi imaginează un geniu care ar putea oferi starea universului într-un moment oarecare al viitorului, dacă ar cunoaşte, într-un moment iniţial, toate masele care-l alcătuiesc, cu poziţiile şi vitezele lor, nu numai că această supraapreciere entuziastă a însemnătăţii conceptiilor fizice şi mecanice dobîndite în secolul al XVIII-lea ne pare cu totul scuzabilă, ci ea e pentru noi un spectacol cu adevărat reconfortant, nobil şi înălţător, şi putem împărtăşi din adîncul inimii noastre această bucurie intelectuală unică în istorie.

Acum, cînd s-a scurs un veac şi cînd am devenit mai chibzuiţi, această concepţie despre lume a enciclopediştilor ne apare ca o *mitologie mecanică* în opoziţie cu mitologia sufletească a vechilor religii. Amîndouă închid în ele amplificări abuzive şi imaginare ale unei cunoaşteri unilaterale". (*La Mécanique, exposé historique et critique de son développement,* trad. de Émile Bertrand, Paris, 1904, p. 433.)

15

Rousseau şi Revoluţia franceză

„Ne apropiem de starea de criză şi de veacul revoluţiilor... Cred că e cu neputinţă ca marile monarhii ale Europei să mai dăinuie mult timp." Această profeţie, pe care Rousseau o rosteşte în 1762 în *Émile,* se aseamănă cu multe alte profeţii : ea proiectează spre viitor o imagine a trecutului. Cititor al lui Plutarh, Titus Livius şi Machiavelli, el schiţase un *Lucreţiu* şi visase multă vreme în legătură cu alungarea Tarquinilor : a reţinut de aici imaginea arhetipică a unei *Revoluţii* republicane care, alungînd monarhia şi înlăturînd, o dată cu despotismul, întinarea dorinţei desfrînate, instaurează domnia virtuţii şi a castităţii. Cititor al lui Locke, al lui Algernon Sidney şi al teoreticienilor clasici ai dreptului natural. Rousseau ştia de asemenea ce principii triu-

faseră în Anglia cu prilejul Revoluției din 1688. Geneva îi oferise, pe cînd era adolescent, durerosul spectacol al războiului civil...

Îndemna oare Rousseau la luptă și la speranță ? Vedea el oare în căderea monarhiilor semnalul unei ere de dreptate ? Spre deosebire de Turgot și de teoreticienii progresului, Rousseau nu e înclinat să se încreadă în istorie și în „lumini". El nu se așteaptă să vadă fericirea publică încununînd strădania filosofiei. El se face mai cu plăcere vestitorul catastrofelor : viciile civilizației, jocul intereselor și al amorului propriu întărîtate vor tîrî Europa într-o anarhie sîngeroasă ; lumea va fi zguduită de „scurte și dese revoluții" ; istoria se află aproape de sfîrșit, care se aseamănă cu sălbăticia începutului ; violența crepusculară va vedea revenind „lupta tuturor împotriva tuturor" care, după Hobbes, precedase nașterea societății. Urmînd, pentru a se civiliza, căile inegalității, care sînt cele ale nedreptății, omul s-a condamnat la moarte. Se mai poate gîndi cineva la regenerarea *societății ?* Fără îndoială, nu mai e vreme. Cînd scrie *Émile,* cînd se refugiază în visare, Rousseau nu pare să spere nimic altceva decît o amînare pentru *individ.* În acest moment crucial în care conștiința descoperă realitatea istoriei și propria sa legătură cu momentul istoric, ea încearcă aproape în același timp ispita de a se salva nu în și prin istorie, ci în afara acesteia, și disprețuindu-i oarecum constrîngerea de acum înainte inevitabilă. Printr-o mare parte a operei sale, Rousseau le propune oamenilor epocii lui o lectură pesimistă a istoriei și perspectiva unui refugiu în singurătatea existenței personale. Sub acest aspect, care nu-l cuprinde în întregime, Rousseau devine călăuza sufletelor frumoase pe care le sperie mersul lumii și care caută fericirea în convingerea intimă cu privire la nevinovăția lor. Starea de criză, veacul revoluțiilor înseamnă, pentru individ, sciziu-

nea care-l întoarce la autonomia, la diferența sa, la dureroasa lui *supraviețuire* într-o lume urmărită de moarte.

Dar Rousseau nu se resemnează cu totul față de eșecul istoriei. El nu renunță la formularea normelor unei vieți sociale conforme cu legitimitatea sa, chiar dacă la început aceste norme nu sînt sigure că își vor afla undeva aplicarea. Dacă a devenit un scriitor, este pentru ca oamenii, prea multă vreme supuși blestemului minciunii și nedreptății, să se trezească la conștiința nefericirii lor ; e pentru ca popoarele năpăstuite să știe să vadă în sfîrșit că, în loc să fie unite de adevărate legături sociale, suportă lanțurile sclaviei. Cetățeanul din Geneva li s-a adresat pentru a-i elibera de vrajă, pentru a-i ajuta să recunoască jugul servituții sub „ghirlandele de flori" care-l ascundeau. Apropierea sfîrșitului, așa cum o vestește Rousseau, construiește sumbrul decor în care se poate înălța un eveniment miraculos ; catastrofa prezisă conferă întreaga sa strălucire imaginii fragile a unei șanse ultime : într-o tresărire colectivă sau, și mai bine, sub conducerea unui legislator providențial, societățile ar putea să se întoarcă la adevăratele lor principii : libertate, egalitate, virtuți civice. În elocvența patetică a lui Rousseau, epoca devenea locul unei mari alternative : să cedeze nebuniei fatale a corupției, sau să renască la o nouă vigoare, la o aspră și sobră simplitate. Obsedat de ideea greșelii, cuvîntul lui Rousseau era un cuvînt culpabilizant : el își acuza contemporanii, îi soma. El adresa o somație pe care o presimțea ca pe un ultim avertisment : dacă luxul era lăsat să se agraveze, îngîmfarea, despotismul, servitutea, totul se va încheia în sînge. Salvarea, dacă mai putea fi sperată, n-ar mai fi decît efectul unei iertări nemeritate. Însă atît de puternică e cerința salvării, atît de vie este groaza lui de haos, încît Rousseau continuă să mențină, împotriva propriilor lui îndoieli, împotriva celor

intelligenţa ar fi ameninţat într-a-
iul Regim, Vechiul Regim n-ar fi
ceptele pe care reflecţia şi actinţea
rmau să ţie pe mă la încercare şi
asupra, în mişcare, manifestaţii
eauze politice ligar în fost fără în-
ajuns ca să determine, cel puţin
e, Revoluţia intelectualitatea a fost
evoluţia va putea să se înflăcăreze :
a desprins, a organizat consecin-
sărbători, culte, celebrări.
ncetul cu încetul Stările Generale.
rea să-i omit aici nici pe Voltaire,
iclopedişti. Dar în aceste pagini con-
ea să se fi îndoit de acest lucru,
aginilor anului 1789, trebuia să i se
Revoluţia (p. 477).
i se cuvenea celui care domină viaţa
de ilustrare, mă voi mărgini să re-
a epocii sale.
ua fapte care-l privesc pe Rous-
ire la rousseauism în epoca prere-
o întrerupere datorată evenimen-
şi revoluţionară, pot fi consultate
crările lui André Monglond şi îndeo-
ire intérieure du Préromantisme
vol., Grenoble, 1930. Cf. de aseme-
e Trahard, *La sensibilité révolution-*
—1794), Paris, 1936.

rea sistematică întreprinsă de Daniel
Origines intellectuelles de la Ré-
rançaise (Originile intelectuale ale
franceze) (Paris, 1933) îngăduie să
e partea corespunzătoare a „inteli-

telor din iulie 1789, Opera își redeschide porțile cu o reprezentație a *Ghicitorului satului* de J. J. Rousseau, în beneficiul familiilor răsculaților căzuți în cursul asaltului fortărețeiPe baza unui raport al lui Lakanal, datat 15 septembrie 1794 (29 fructidor, anul II), Convenția adoptă proiectul de mutare a rămășițelor lui Rousseau, de la Ermenonville la Panteon. Iată unul dintre pasajele semnificative ale discursului lui Lakanal: „*Contractul social* pare a fi fost făcut ca să fie rostit în fața neamului omenesc adunat ca să afle ce a fost el și ce a pierdut... Dar marile maxime dezvoltate în *Contractul social*, oricît de evidente, oricît de simple ne par astăzi, n-au prea avut atunci efect; n-au fost auzite îndeajuns pentru ca lumea să profite sau să se teamă de ele; erau cu mult peste posibilitățile obișnuite ale spiritelor, chiar ale acelora care erau ori credeau că sînt superioare minților vulgare; Revoluția e cea care ne-a explicat oarecum *Contractul social...*“ (Citat în: J. M. Paris, *Honneurs publics rendus à la mémoire de J.-J. Rousseau, étude historique*, Geneva, 1878).

16

Ceremonialul ca înșelăciune

Să reamintim atitudinea statornică a lui J. P. Marat, care consta în a-și pune cititorii în gardă împotriva retoricii generozității și a ceremonialului civic al „primei revoluții“. Astfel, după noaptea de 4 august 1789, în care cei privilegiați au renunțat în mod solemn la avantajele lor sociale, Marat scrie în *L'ami du peuple...*: „Vom fi ispitiți să credem că încrezătoarea loaialitate a deputaților Stării a treia nu a fost expusă întreprinderilor politice, acoperită de masca patriotismului“. În ochii săi, *adevăratele cauze* ale nopții de 4 august trebuie căutate în mînia violentă a maselor țărănești și nu în voința spontană a privilegiaților: „Fără îndoială, niște acte sporite de dreptate și de binefacere dictate de omenia

și dragostea de patrie, nerăbdătoare să se pună în evidență, trebuiau să ducă la culme admirația spectatorilor, iar în aceste lupte ale generozității ce încerca să se depășească pe sine însăși entuziasmul trebuia să atingă extazul. Așa stăteau oare lucrurile? Să ne ferim a insulta virtutea, dar să nu ne lăsăm înșelați de nimeni. Dacă binefacerea era cea care dicta aceste sacrificii, trebuie să convenim că a așteptat cam mult pînă să ridice glasul. Cum adică! la lumina flăcărilor din castelele lor incendiate dau ei dovadă de mărinimia de a renunța la privilegiul de a-i ține în lanțuri pe niște oameni ce și-au redobîndit libertatea cu arma în mînă! Doar la vederea caznelor jefuitorilor, funcționarilor lacomi, sateliților despotismului, au avut ei generozitatea de a renunța la dijmele senioriale și de a nu mai cere nimic de la niște nenorociți care abia mai au din ce trăi!“ (*L'ami du peuple*, nr. XI și XII, de luni 21 și marți 22 septembrie 1789).

La începutul lui *Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte* Karl Marx va evoca recurgerea la costumul roman, sub care se pregătește de fapt venirea la putere a societății burgheze. Însă cultul inimii lui Marat ar cere alte remarci analoage privind o altă pătură socială decît burghezia.

17

Ținuturi liniștite

Drama revoluționară nu atrage toate spiritele. Cei care stau deoparte sînt numeroși și n-ar trebui trecuți cu vederea.

Frații Goncourt (între alții) le-au acordat întreaga lor curiozitate. Vor putea fi recitite, nu fără enervare, micile tablouri pe care ei le alcătuiesc, în maniera lui Boilly sau a lui Debucourt, în *Histoire de la société française pendant la Révolution* (Istoria societății franceze în timpul Revoluției) și *Histoire de la société française pendant le Directoire* (Istoria societății franceze în timpul Directoratului). Cu

condiția de a nu pierde din vedere evenimentele și mizele majore, nu e fără folos să privim Revoluția sub înfățișarea pe care ea o oferă cronicarului : cafenele, teatre, locuri la modă, femei ușoare, cîntece, caricaturi. Nu e indiferent să știm că literatura lacrimogenă și „sentimentară", care circula înaintea Revoluției, nu și-a pierdut publicul în vremea Terorii. În ale sale *Considérations sur la Révolution française* (Considerații asupra Revoluției franceze), Madame de Staël ne reamintește acest lucru : „În prezența supliciilor, spectacolele se țineau ca de obicei ; se publicau romane intitulate *Noua călătorie sentimentală, Prietenia primejdioasă, Ursule și Sophie ;* în sfîrșit, toată nerozia și frivolitatea vieții continuau să existe alături de cele mai întunecate furii ale sale". Comedia, cu Collin d'Harleville, scena de gen (care devine adesea scenă de stradă), cu Boilly, gravura fără perdea, cu Debucourt, persistă și lasă să se ghicească o continuitate aproape fără istorie între bagatelele Vechiului Regim și distracțiile Imperiului.

Variațiile, în înfățișarea femeii, vor fi foarte pronunțate. Anticomania eliberează femeia de corsete și de ramele lor, în care era strînsă ; curbura soldurilor va dispărea ; rochiile, ușoare și vaporoase, vor imita draparea hlamidelor ; părul tăiat mai scurt se va revărsa ori va fi ondulat mai liber. O mutație importantă va fi intervenit totuși : erotismul ușuratic al veacului al XVIII-lea era rareori vulgar, în timp ce, începînd cu Imperiul, frivolitatea (fie ea și „pariziană") poartă stigmatul de naștere al vulgarității. (Cuvîntul *vulgaritate* este un neologism la care Madame de Staël recurge, în 1800, în cartea sa despre *Literatură* pentru a stigmatiza slăbirea gustului literar survenită în cursul Revoluției).

Lucrarea lui Henry Harrisse, *L. L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe*, 1761—1845, Paris, 1898, rămîne studiul cel mai complet

despre acest artist cu ochiul viu și cu inspirația superficială. Despre Debucourt, cf. M. Fenaille, *L'Œuvre gravée de Debucourt*, Paris, 1899.

18

Regenerarea prin geometrie

„Voind să-i încurajeze pe artiștii ce se orientau spre contrarevoluție, întrucît le lipseau comenzile, Convenția a decretat, la data de 14 august 1793, că un concurs de arhitectură va fi deschis și accesibil tuturor, dar, conform dorinței exprimate de arhitectul Dufourny, trebuia ca monumentele să fie *simple precum virtutea*. Arhitectura, adăuga el, trebuie să se regenereze prin geometrie." (Spire Blondel, *L'Art pendant la Révolution*, Paris, f.d., p. 86—87).

19

Arhitectură și adevăr

Noua arhitectură vrea să fie adevărată. Teoreticienii „rococoului" găseau, în ce-i privește, un merit „frumoasei minciuni". Emil Kaufmann reamintește formula atît de relevatoare a lui Algarotti : *Dal vero più bella è la menzogna* (Despre cel mai frumos adevăr și despre minciună) : „Luînd o poziție opusă celei a lui Lodoli, el a declarat că structura în sine nu poate fi frumoasă : ornamentele sînt cele care o înfrumusețează." *(L'Architecture au siècle des Lumières*, trad. de O. Bernier, Paris, 1963, p. 112.) Lucrarea lui Kaufmann precizează rolul lui Lodoli în formarea doctrinei noi („funcționaliste") în arhitectură.

Pentru amatorii luminați, opera lui Palladio oferă, în 1789, modelul de nedepășit al gustului arhitectural. Însă, în ochii lui Goethe, reușita lui Palladio constă în fuziunea armonioasă a unei minciuni decorative (coloana sau colonada) cu un adevăr funcțional (zidul). La 19 septembrie 1786, sosind la Vicenza, el se grăbește să viziteze edificiile

lui Palladio. „E un mare om pe de-a-ntregul lăuntric și a cărui măreție provenea dinlăuntru pentru a se exprima în afară. Cea mai mare dificultate cu care acest om, ca și toți arhitecții moderni, avea de luptat, este folosirea îndemînatică a colonadelor într-o arhitectură civilă ; căci asocierea coloanelor cu zidurile rămîne întotdeauna o contradicție. Ah, cît de bine a reușit, prin muncă, să le combine unul cu celălalt, cît de mult ni le impune prin prezența operelor sale, cum ne face să-i uităm arta de a convinge ! Este ceva divin în construcțiile sale : este echivalentul exact al formei marelui poet care, pornind de la adevăr și de la minciună, compune o a treia realitate, a cărei existență produsă astfel prin împrumut exercită asupra noastră o putere magică“ *(Călătorie în Italia).*

La rîndul său, Quatremère de Quincy laudă la Palladio exemplul mereu viu al unei sinteze și al unei medieri : „Stilul lui Palladio are o proprietate care ar trebui să-l propage ; este... un fel de mediere între această austeritate de sistem, de care cîteva spirite exclusiviste abuzează în imitarea antichității, și doctrinele anarhice și licențioase ale celor ce refuză orice sistem, pentru că nici unul nu poate primi o aplicare universală... Există în edificiile lui Palladio o rațiune întotdeauna limpede, o desfășurare simplă, *un acord satisfăcător între legile nevoii și cele ale plăcerii ;* o asemenea armonie, în sfîrșit, încît nu se poate spune care dintre ele a impus-o pe cealaltă... De aceea se poate zice pe drept cuvînt că Palladio a devenit maestrul cel mai urmat de toată lumea în întreaga Europă și, dacă putem spune așa, legislatorul modernilor“. *(Encyclopédie méthodique, Architecture,* articolul *Palladio.)* Europei i se adaugă tinerele State Unite ale Americii. Pornind tocmai de la Palladio și de la Casa pătrată din Nîmes, Jefferson pregătește, începînd din 1787, planul Capitoliului din Richmond.

20

Simplitate, funcțiune

Quatremère de Quincy, partizan al unei simplități „nereduse matematic la cea mai neînsemnată expresie“, distinge trei aspecte ale acesteia : „Simplitate de concepție în planul general al unui edificiu. Simplitate în efectul general care trebuie să-i pună în lumină scopul. Simplitate în mijloacele de care depinde execuția lui.

... Se cuvine ca mai ales natura sau destinația edificiului să-i inspire arhitectului ideea generală ce trebuie să slujească de tipar invenției sale ; căci nu există monument a cărui folosință să nu trebuiască să-l supună unui prim element simplu care devine cel dintîi regulator al compoziției sale. Oricîtă diversitate și oricîtă multiplicitate înfățișează în detaliile sale programul unui edificiu, se va găsi întotdeauna în el meritul simplității, dacă artistul a știut să-i subordoneze toate părțile unui motiv general care să-i conțină, dacă se poate spune așa, explicația“. *(Encyclopédie méthodique, Architecture,* 1788—1825, vol. III, articolul *Simplicité).*

21

Sfera și centrul

Forma sferică, utilizată în mod constant de arhitecții „vizionari“, nu mai este, ca în Renaștere, un simbol al universului închis. Spațiul *Mecanicii cerești* a lui Laplace este infinit. Doar pentru sistemul solar rămîne adecvată imaginea sferei. Curînd, o dată cu voluntarismul cuceritor al erei noi, imaginea își va găsi aplicația preponderentă în cîmpul psihologiei individuale : ființa voluntară e o ființă *concentrată.* Se cuvine aici să ne referim la paginile pe care Georges Poulet le consacră epocii romantice în *Les Métamorphoses du cercle* (Metamorfozele cercului), (Paris, 1961).

În gîndirea unui „iluminat", Louis-Claude de Saint-Martin, ideea centrului individual al creaturilor se conjugă cu cea a unui centru cosmic şi spiritual, sursă de viaţă ; iată marea viziune în care, în *L'homme de Désir* (Omul dorinţei) (1790), se afirmă convingerea privind armonia şi corespondenţa universală ; avem aici, fără îndoială, unul din „izvoarele oculte" ale romantismului : „Admiram felul cum acest izvor universal însufleţeşte toate fiinţele şi împarte fiecăreia dintre ele focul nesecat, din care totul îşi trage mişcarea. Fiecare individ alcătuia un centru în care se răsfrîngeau toate punctele individualei sale sfere.

Aceşti indivizi nu erau ei înşişi decît punctele unor sfere particulare ce alcătuiesc clasa şi specia lor şi care sînt de asemenea conduse de un centru.

Acestea îşi aveau, la rîndul lor, centrele lor, în diferite regnuri ale naturii. Aceste regnuri îl aveau pe al lor în marile regiuni ale universului.

Aceste mari regiuni corespundeau unor centre active şi înzestrate cu o viaţă de nestins, iar acestea aveau drept centru pe cel dintîi şi unic motor a tot ceea ce este.

Astfel totul e individual şi, cu toate acestea, totul nu e decît unul. Care este deci acea Fiinţă uriaşă care din centrul său de nepătruns vede cum toate fiinţele, astrele, universul întreg nu formează decît un punct al sferei sale de nemăsurat ?

... Ascultam toate părţile universului alcătuind o sublimă melodie, în care sunetele ascuţite erau cumpănite de sunete grave, sunetele dorinţei de către cele ale desfătării şi ale bucuriei. Îşi dădeau unele altora ajutor, pentru ca ordinea să se înstăpînească pretutindeni şi să vestească marea unitate.

...Nu e precum în întunecosul nostru sălaş, în care sunetele nu se pot asemui decît cu sunete, culorile decît cu nişte culori, o substanţă cu ceea ce-i seamănă ; acolo totul era omogen.

Lumina dădea sunete, melodia zămislea lumină, culorile se mişcau, deoarece culorile erau vii, iar obiectele erau în acelaşi timp sonore, diafane şi destul de mobile pentru a se întrepătrunde şi a parcurge dintr-o suflare toată întinderea.

Din mijlocul acestui minunat spectacol vedeam sufletul omenesc înălţîndu-se, aşa cum soarele strălucitor se iveşte din sînul undelor".

22

Arhitecţi în 1789

Examenul nostru s-a mărginit la cîteva tendinţe (adesea cu totul speculative) manifestate de arhitecţii cei mai îndrăzneţi ai momentului. E de la sine înţeles că n-am avut pretenţia de a trasa un tablou complet. Interesul îndreptăţit pe care-l trezeşte astăzi Ledoux, Boullée, Poyet, Lequeu n-ar trebui să ne facă să-i uităm pe Cellérier, Bélanger, Gondoin, Gisors, De Wailly, Brongniart, Chalgrin, Victor Louis etc. ; nici pe marii italieni (Valadier, Quarenghi), fie că ei construiesc în ţara lor sau în îndepărtata Rusie ; nici pe englezi (John Nash, John Soane, James Wyatt...). Ar fi primejdios să reducem arhitectura din 1789 la un „spirit general" : a vorbi aici de uşurinţă, demnitate, eleganţă, monumentalitate bine proporţionată ar însemna să spunem prea puţin. Desigur, domină un limbaj comun, care se pretează la soluţii ingenioase sau dezinvolte : pare că o gramatică pură conduce toate proiectele, toate realizările. Însă chiar şi la arhitecţii pe care contemporanii îi considerau „cuminţi" se dezvăluie o aplecare spre forţă, o înclinaţie pentru efectele de măreţie simplă, o demnitate care păstrează totuşi funcţia decorativă a edificiului, asocierea uneori stranie dintre rigoarea severă în structurile principale şi luxul decorativ în interioare : o anumită reţinere tinde să rărească ornamentele, însă pentru a le intensifica efectul. Rigida canelură stabileşte un dialog contrastant cu formele si-

nuoase moștenite de la epoca anterioară ; arabescul decorativ tinde de altfel să-și sacrifice multiplicitatea ramificată pentru a se supune unei simetrii mai pronunțate. Frunzișul sculptat comportă motive mai stereotipe, mai obsesionale ; frivolitatea lor, invadată de amintirea Pompeiului, a Palmirei sau a Egiptului, devine în același timp mai distantă și mai abstractă... Dar fanteziile exotice sau paseiste (construcțiile neogotice ale lui Wyatt) și-au și făcut apariția în Anglia...

Dacă ar trebui să menționez pe scurt, pentru valoarea lor simptomatică, cîteva lucrări întreprinse în 1789, aș reține Poarta Brandenburg, inspirată de Propyleele din Atena, pe care a construit-o la Berlin Karl Langhans ; sculptorul Gottfried Schadow îi va adăuga quadriga victoriei. Voi reține de asemenea planul regulator pentru mărirea orașului Washington, desenat de Pierre Charles L'Enfant. În cele două cazuri, miza este structura și prestigiul — deopotrivă reale și simbolice — ale unei capitale.

23

Salonul din 1789

Pentru vernisajul Salonului din 1789, David nu trimisese decît tabloul *Paris și Elena*, pictat pentru contele d'Artois (viitorul Carol al X-lea). Acestei pînze mai degrabă alexandrine decît homerice i se adăugă mai tîrziu opera de inspirație romană — *Brutus*. Cele două tablouri sînt supraîncărcate de reminiscențe arheologice, dar spiritul le este foarte opus. Feminitatea e cea care predomină în *Paris și Elena* — operă în care nu intervine nici o tensiune lăuntrică — în timp ce hotărîrea bărbătească este datul fundamental al lui *Brutus* și marchează cel mai viu contrast cu spectacolul durerii împovărătoare încercate de grupul feminin. Prin tema sa, *Brutus* a putut trece drept o critică a blîndeții mărturisite de Ludovic al XVI-lea față de membrii familiei și anturajului

său, care se opuseseră Revoluției. Foarte puține opere poartă, în Salonul din 1789, marca evenimentului. Alături de priveliști și de ruine, Hubert Robert expunea schița după natură a *Bastiliei în primele zile ale demolării sale.*

Pentru valoarea lor de contrast, nu e inutil să reamintim aici subiectele cîtorva dintre operele expuse. M. J. Vien : *Amor fugind din sclavie* (o femeie deschide din nebăgare de seamă cușca, Amor își ia zborul ; altă femeie aleargă să-l prindă) ; *O mamă trimițînd ofrande la altarul Minervei.* F. A. Vincent : *Zeuxis alegînd drept modele pe cele mai frumoase fete din Crotona pentru a zugrăvi chipul lui Venus.* La Grenée cel bătrîn : *Alexandru cerînd sfatul oracolului lui Apolo.* La Grenée cel tînăr : *Telemah și Mentor aruncați în insula lui Calypso ; Ahile, în veșmînt de fată, recunoscut de Ulyse.* J. B. Regnault : *Coborîre de pe cruce ; Scenă din vremea potopului.* Joseph Vernet : *Naufragiul Virginiei ; Sfîrșit de furtună ; Pescuit la răsăritul soarelui.* D-na Vigée-Lebrun : *Portretul lui Hubert Robert.* Dumont : *Portretul Regelui în miniatură ; Portretul lui Vien* etc.

Colecția cataloagelor Saloanelor a fost reeditată de J. Guiffrey, Paris, 1869—1872, 42 vol.

Despre reminiscențele antice în *Paris și Elena*, se va consulta articolul lui E. Coche de la Ferté și F. Guey : „Analyse archéologique et psychologique d'un Tableau de David", în *Revue Archéologique*, 1950, II, p. 129—161 (cu note de Ch. Picard). Rămîne un mare număr de desene ale lui David după antichitate ; unele dintre ele sînt conservate la Luvru. Cf. Jean Adhémar, *David. Naissance du génie d'un peintre*, Paris, 1953, îndeosebi p. 39—45.

24

Brutus descris de Ducis

J. F. Ducis, care l-a adaptat foarte liber pe Shakespeare pe scena franceză, a compus o *Epistolă către Vien*, „al școlii franțuzești ferice-

nnoitor". Tablourile lui Vien nu sînt singurele evocate ; pînzele celebre ale elevilor şi contemporanilor săi (Regnault, Taillasson, Vincent) sînt de asemenea descrise aici. Ducis vorbeşte îndelung despre David, ale cărui tablouri — *Horaţii, Brutus* şi *Sabinele* (1799) le menţionează pe rînd. Iată descrierea lui *Brutus :*

O, Brutus, ce privelişti ochilor tăi li-s date !
Văd două trupuri, fără de cap, însîngerate.
Cum ! tată neferice, pieiră ai tăi fii,
Ci stingerea fatală, vai, cine-o porunci ?
Chiar tu : iubit-ai Roma cu-o dragoste mai mare :
Şi consul, şi părinte să fii n-ai fost în stare.
Cum îţi întorci privirea te văd, şi neclintit
Lîngă-un altar, pe zeii din ceruri sprijinit.
Tu porţi în sînu-ţi moartea ; dar, Doamne, ce-ncîntare !
Frumoase-n neprihană şi tinere-n plînsoare
Sînt fiicele-ţi, copila durere-mpărtăşind...
Curg lacrimile mele, dar nu te văd plîngînd.
Brutus nu plînge ; îl doare, şi marele bărbat
Slăveşte zeii-ndată ce Roma a salvat.
Ci-n tine, David, focul să nu se stingă-n veci,
Rival cu tine însuţi se cade să te-ntreci.
Cînd te-nfierbîntă arta şi gloria te cheamă,
Fireasca ta pornire-ţi vorbeşte, ia-o-n seamă.
Ce nu e-n stare geniul ! El face tot ce-i place ;
Şi-adesea nici nu ştie taina ce-n sine zace.
A noastră muncă-i arta ; chemarea, geniu este.
De focul făptuirii, ăst suflet ce trăieşte,
Tain de jar la pictori şi la poeţi menit,
Aprins e Michelangel' şi Tasso-i mistuit.
E-un foc ce simte, vede, judecă, născoceşte
Şi-orînduie ; sub calmul părelnic se-odihneşte :
Ci doar dormea vulcanul ; cu vuiet se descuie,
Şi opera măreaţă lucind, în nalturi suie.

25

Pictura regenerată

Tocmai corectului şi timidului Joseph-Marie Vien se convenise să i se atribuie onoarea unei restaurări a adevăratei picturi. „Marele bărbat, după ce a studiat cu osebire natura, le propuse elevilor săi, drept modele de frumuseţe, statuile antice, tablourile şi cartoanele lui Rafael, ale lui Giulio Romano sau ale lui Michelangelo. Întrucît s-a supus el însuşi principiilor Şcolii italiene, hărnicia lucrului său şi pilda sa fură, pentru studenţi, o *regulă* a cărei teorie şi dezvoltare aveau drept ţel perfecţiunea...

Vien n-a făcut decît să pregătească drumul care, după aceea, fu străbătut în chip aşa de strălucit de David, iar respectabilul bătrîn recunoştea el însuşi acest lucru. Într-o zi, cînd îmi făcu cinstea să mă viziteze, îi vorbii despre serviciile pe care le adusese patriei, încercînd o nouă restaurare a artei de a desena şi de a picta ; el îmi răspunse cu modestie : *Eu am întredeschis uşa, David a împins-o.*" (Alexandre Lenoir, *Observations scientifiques et critiques sur le génie...*, Paris, 1821, p. 259—262.) Lucrarea de recepţie a lui Vien la Academie fusese un *Dedal prinzînd aripile fiului său Icar.* Vien rămîne pentru noi cel ce s-a inspirat din vasele greceşti, din basoreliefurile antice, din descoperirile de la Pompei şi Herculanum, pentru a căuta în ele elementele de scene alegorice în cel mai curat „gust Ludovic XVI". Tabloul său *Precupeaţa de dragoste* a cunoscut un mare succes. „El a pictat mai multe tablouri ale căror subiecte le-a luat din Homer, însă geniul său nu s-a putut ridica niciodată la înălţimea poetului" (Alexandre Lenoir, *ibid.).*

26

Rolul politic al lui David

David a ocupat un scaun în Convenţie, a votat moartea regelui, l-a susţinut pe Robespierre şi a fost întemniţat după 9 thermidor. A contribuit la desfiinţarea Academiilor. Cu privire la rolul lui David în cadrul Convenţiei, se pot consulta : J. J. Guiffrey, „Louis David, pièces diverses sur le rôle de cet artiste pendant la Révolution", în *Nouvelles Archives de l'Art français,* 1872, p. 414—428 ; D. L. Dowd ; *Pageant Master of the Republic : Jacques Louis David and the French Revolution,* Lincoln, Nebraska, 1948 ; "The French Revolution and the Painters", *French Historical Studies,* vol. I, nr. 2, p. 127—148 ; James A. Leith, *The Idea of Arts as Propagande in France,* University of Toronto Romance Series, nr. 8, University of Toronto Press, 1965 (conţine o excelentă bibliografie).

27

Greuze şi Fragonard îşi supravieţuiesc

Încă din ajunul Revoluţiei, Greuze e certat cu toată lumea : e despărţit de soţia sa, întoarce spatele Academiei, care în 1769 n-a binevoit să-l primească printre pictorii istorici ; publicul nu se mai interesează deloc de el. Cu toate acestea, nu încetează să picteze ; în vremea Revoluţiei „au fost văzute uneori chiar grupuri din tablourile sale puse în scenă la serbările republicane" (Renouvier). In anii de dinaintea morţii sale (1805) va mai trimite de cîteva ori lucrări la Salon, în nota sa „sensibilă" obişnuită (1802 : *Un plugar dîndu-i plugul fiului său).* Cf. J. Martin, *Œuvre de J.-B. Greuze,* catalog explicativ, Paris, 1908.

Se poate presupune că, dacă nu s-ar fi prăbuşit monarhia, Fragonard şi-ar fi continuat multă vreme cariera de ilustrator şi de decorator. Evenimentele din 1789 au întîrziat, pare-se, apariţia *Povestirilor* lui La Fontaine

pe care el le ilustrase în mod admirabil. După o şedere la Grasse, el revine la Paris în 1791. A colaborat probabil cu cumnata sa, Marguerite Gérard. (Cf. Jacques Wilhelm, „Fragonard eut-il un atelier ?", *Médecine de France,* 25, 1951, p. 1728.) David se arată binevoitor faţă de el. În 1794, Fragonard e membru al Juriului artelor, apoi membru al Conservatorului Muzeului (împreună cu Vincent, Hubert Robert, Pécault, Pajou). Publicul l-a uitat. (Cf. Georges Wildenstein, *Fragonard,* Phaidon, 1961.)

28

Reynolds şi Michelangelo sau umilinţa epigonilor

Al cincisprezecelea şi ultimul *Discurs despre pictură* (decembrie 1790) al lui Reynolds este un elogiu adus lui Michelangelo, prezentat drept maestrul nedepăşit al artei picturale. În ochii lui Reynolds, Michelangelo a dus arta la o „bruscă maturitate", prin forţa imaginaţiei sale, „cea mai sublimă din cîte a văzut lumea". În comparaţie cu el, „cei care au venit după aceea şi care l-au imitat" sînt artişti mai slabi. „Mă voi mulţumi să observ că părţile subordonate ale artei noastre, şi poate şi ale altor arte, se dezvoltă printr-o lentă şi treptată creştere, dar că cele care depind de o vigoare naturală a imaginaţiei izbucnesc de obicei dintr-o dată în plenitudinea frumuseţii lor. Exemple remarcabile pentru acest fapt sînt poate Homer şi, cu mai multă siguranţă, Shakespeare. Michelangelo a stăpînit partea poetică a artei noastre în cel mai înalt grad, şi acelaşi spirit îndrăzneţ care l-a făcut să exploreze ţinuturile necunoscute ale imaginaţiei, acest spirit, zic, vrăjit de noutate şi înflăcărat de succesul descoperirilor sale, nu putea să nu-l îmboldească şi să nu-l împingă în carieră dincolo de limitele pe care urmaşii săi, lipsiţi de atîta energie, nu au puterea să treacă.

... Cînd încercăm să înțelegem această mare artă, trebuie să fim de acord că noi lucrăm în condiții mai grele decît cei care au trăit pe vremea descoperirii sale și al căror spirit era obișnuit, încă din copilărie, cu acest stil, care i-au învățat limba ca pe limba lor maternă. Ei nu trebuiau să se dezvețe de vreun stil sărăcăcios; ei nu aveau nevoie de îndemnuri pentru a-i pregăti să-l îngăduie și nici de o analiză a principiilor care să le dovedească adevărul acestuia. Astăzi trebuie să recurgem la un soi de gramatici și de dicționare, ce seamănă cu mijloacele de care te servești pentru a învăța o limbă moartă. Ei o învățau din obișnuință și poate că mai bine decît se poate face cu ajutorul preceptelor.

Stilul lui Michelangelo, pe care l-am comparat cu un limbaj și pe care ar trebui să ne fie îngăduit să-l numim, vorbind poetic, limbaj al zeilor, a încetat să mai trăiască printre noi, așa cum trăia în veacul al XVI-lea..." (*Discours sur la peinture*, trad. de Louis Dimier, Paris, 1909, p. 255—273.)

În realitate, arta lui Reynolds este un eclectism rațional, slujit de un uimitor talent de colorist. Tabloul său, *Moartea Didonei*, din 1789 (Buckingam Palace, Londra, și Pennsylvania Museum, Philadelphia), aspiră să amestece farmecul lui Correggio cu culoarea Veneției. Edgar Wind a arătat că atitudinea Didonei e reluată aproape „textual" din cea a *Psychéei adormite*, așa cum a înfățișat-o un discipol al lui Giulio Romano pe un plafon al Palatului Te (cf. Edgar Wind, „Borrowed attitudes in Reynolds and Hogarth", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938—1939, II, p. 182—185).

29

Pictori americani

Benjamin West și John Singleton Copley, născuți pe noul continent, și-au petrecut partea esențială a carierei lor în Anglia. Cum

am văzut, West ajunge să dobîndească onoruri și-i urmează lui Reynolds în fruntea Academiei Regale. Atenți la actualitate, ei contribuie la reînnoirea picturii cu tematică istorică luîndu-și drept subiect evenimente recente. Ei pregătesc în felul acesta calea pictorilor francezi ai epopeii imperiale. În această privință, ei se arată a fi niște precursori. În anul VI, generalul Pommereul, traducător al lui Milizia, se plînge că „miracolele Revoluției, minunile nemaiauzite" ale armatelor franceze n-au găsit încă „nici pictori, nici gravori". El dorește ca arta să devină un mijloc de educație și de propagandă, pentru a „redresa ideile Europei despre o Revoluție prea calomniată". Asupra acestui subiect, cf. Edgar Wind, "The Revolution of History Painting", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1938—1939, p. 116—127.

Charles Wilson Peale și Gilbert Stuart au fost elevii lui West la Londra, înainte de a-și exercita activitatea de portretiști în Statele Unite. În 1789, Peale face portretul lui Benjamin Franklin, care va rămîne una dintre operele sale cele mai caracteristice. (Cf. Charles Coleman Sellers, „Portraits and Miniatures by Charles Wilson Peale", *Transactions of the American Philosophical Society*, serie nouă, partea I, iunie 1952, p. 1—369.) Foaia de hîrtie, așezată înaintea mîinii stîngi a marelui bărbat, conține unul dintre textele sale vestite despre fulger. În realitate, în 1789 Franklin era preocupat de emanciparea sclavilor negri și semna *An Address to the Public, from the Pennsylvania Society for Promoting the Abolition of Slavery, and the Relief of free Negroes unlawfully held in Bondage.*

30

Prud'hon în 1789

Prud'hon are deja, în 1789, treizeci și unu de ani. Tocmai se întorsese din Italia, unde Canova se zice că ar fi încercat să-l rețină. L-a

descoperit acolo pe Da Vinci și mai ales pe Correggio. La Paris, în primii ani ai Revoluției, e puțin cunoscut. Epoca înfloririi artei sale va fi Consulatul și Imperiul. În timpul perioadei revoluționare, activitatea sa conține deopotrivă alegorii amoroase *(Amor seduce Nevinovăția, Plăcerea o tîrăște după sine, Remușcarea urmează; Iubirea redusă la rațiune; Unirea dintre Iubire și Prietenie)* și alegorii civice *(Geniul libertății; Tirania; Constituția franceză. Înțelepciunea unește Legea cu Libertatea, iar aceasta cheamă la unire Natura cu toate drepturile sale).* Cf. Jean Guiffrey, *L'Œuvre de Pierre-Paul Prud'hon,* Archives de l'art français, XIII, 1924.

31

Originile desenului liniar

În teza sa despre *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII*e *siècle* (Roma și renașterea Antichității la sfîrșitul secolului al XVIII-lea) (Paris, 1912), Louis Hautecœur consacră un capitol „clasicismului radical" și aspirațiilor estetice ale artiștilor care practicau desenul liniar: „... Ei doreau să ajungă la Frumusețea cea mai generală și cea mai constantă, mergeau pînă acolo încît eliminau tot ceea ce nu era decît accident, culoarea și chiar umbra; dimpotrivă, desenul care, circumscriind forma, este elementul plastic cel mai intelectual, devenea singurul important și se reducea la indicarea contururilor; desenul liniar, această abstracțiune, le păru mijlocul potrivit de a-și realiza concepțiile.

Simplitatea acestui procedeu îi și îndemnase pe cîțiva gravori să-l întrebuințeze: Barbault reprodusese liniar în 1770 basoreliefuri și patere antice, iar Casanova realizase detalii ale cîtorva bronzuri de la Herculanum. Curînd apăruse ideea de a folosi acest desen atît de curat pentru a-i învăța pe elevi «puritatea liniei». Volpato și Morghen au publicat în 1785 modele după statui, *in simplici contorni con poche ombre* (în contururi simple cu puține umbre). Dar dacă, în ochii oamenilor din secolul al XVIII-lea aceste statui erau lipsite de culoare, ele proiectau încă umbre; dar săpăturile nu aduseseră oare la modă o întreagă clasă de monumente în care anticii împliniseră dinainte dorința acestor reformatori? Vasele grecești nu erau oare niște perfecte exemple de desen liniar?" (p. 243).

32

Hemsterhuis
și *Scrisoarea despre sculptură* (1769)

După părerea lui Hemsterhuis, calmul și maiestatea răspund, în sculptură, exigenței psihologice a percepției celei mai rapide, chiar surprinderii instantanee. „Așadar unitatea sau simplitatea este în ea un principiu necesar. Însă cum, prin natura sa, frumusețile producțiilor sale strălucesc din toate părțile și în toate profilurile posibile, ea vrea și trebuie să placă, de departe, ca și din apropiere, și poate încă mai mult. Din acest motiv, cred că ea ar trebui să se străduiască mai degrabă să perfecționeze acel *minimum* de timp pe care-l folosesc ca să-mi fac o părere despre obiect, prin ușurința și excelența contururilor sale, decît să mărească *maximum*-ul cantității de idei printr-o expresie perfectă a acțiunilor și pasiunilor; așa stînd lucrurile, decurg de aici tocmai calmul și maiestatea potrivite". După cum se vede, Hemsterhuis pledează, ca și Winkelmann, pentru calma frumusețe a formelor și împotriva căutării *caracterului.* (Pentru problema estetică a calmului divin, se va recurge la studiul lui Walter Rehm, *Götterstille und Göttertrauer,* apărut în volumul cu același titlu, Salzburg, 1951.)

33

Kant şi primatul desenului

Preponderenţa formei, a desenului, a conturului — principiu atît de riguros urmat de artiştii neoclasici — îşi găseso una dintre formulările cele mai limpezi la Kant (§ 14 din *Critica facultăţii de judecare,* 1790). Culoarea este o atracţie sensibilă, ea atinge şi interesează prea direct simţurile noastre, în vreme ce desenul îngăduie o plăcere *dezinteresată :* „În pictură, în sculptură, chiar în toate artele plastice, în arhitectură, în arta grădinilor, întrucît sînt arte frumoase, *desenul* este esenţialul, desen în care nu ceea ce desfată în senzaţie, ci doar ceea ce place prin forma sa constituie pentru gust baza oricărei plăsmuiri de acest fel. Culorile care luminează conturul aparţin atracţiei ; ele pot înviora obiectul în sine pentru senzaţie, dar nu-l pot face demn de a fi privit şi frumos ; dimpotrivă, ele sînt de obicei foarte mult îngrădite de cerinţele formei frumoase şi sînt înnobilate doar de acesta, chiar acolo unde este admisă atracţia“ *.

34

Un divertisment improvizat :
cina grecească a D-nei Vigée-Lebrun (1788)

„Într-o seară, cînd invitasem douăsprezece sau cincisprezece persoane ca să-l asculte citind pe poetul Lebrun, fratele meu îmi citi, pe cînd mă odihneam, cîteva pagini din *Călătoriile lui Anacharsis.* Cînd ajunse la locul unde, descriind o cină grecească, se explică felul de a pregăti mai multe sosuri : — Ar trebui, îmi spuse el, să gustăm aşa ceva astă-seară. Am chema-

* Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare,* în româneşte de V. Dem. Zamfirescu şi Al. Surdu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 118.

t-o de îndată sus pe bucătăreasa mea, i-am spus despre ce e vorba şi am convenit că va face un anumit sos pentru găina îndopată şi un altul pentru tipar. Întrucît aşteptam nişte femei foarte drăguţe, mă gîndii să ne costumăm toţi în greci, ca să le facem o surpriză d-lui de Vaudreuil şi d-lui Boutin, despre care ştiam că nu vor veni decît la ora zece. Atelierul meu, plin de tot ceea ce-mi sluiea ca să-mi drapez modelele, trebuia să-mi furnizeze destule veşminte, iar contele de Parois, care locuia în casa mea, pe strada Cléry, avea o superbă colecţie de vase etrusce. El veni la mine tocmai în acea zi, către ceasurile patru. Îi împărtăşii planul meu, astfel că îmi aduse mai multe cupe, vase, dintre care am ales. Am curăţat eu însămi toate aceste obiecte şi le-am aşezat pe o masă din lemn de mahon, întinsă fără faţă de masă. După aceea, am pus în spatele scaunelor un uriaş paravan, pe care am avut grijă să-l ascund acoperindu-l cu o draperie, prinsă din loc în loc, aşa cum întîlnim în tablourile lui Poussin. O lampă atîrnată răspîndea o lumină puternică asupra mesei : în sfîrşit, totul era pregătit, pînă şi costumele mele, cînd fiica lui Joseph Vernet, fermecătoarea d-nă Chalgrin, sosi cea dintîi. Apoi veni d-na de Bonneuil, cu frumuseţea-i atît de vrednică de luat în seamă : d-na Vigée, cumnata mea, care, fără a fi frumoasă, avea ochii cei mai frumoşi din lume, şi iată-le pe tustrele preschimbate în adevărate ateniene. Lebrun Pindar intră ; i se şterge pudra, i se despletesc buclele de o parte şi de alta, iar eu îi potrivesc pe cap o cunună de laur... Contele de Parois tocmai avea o mare mantie purpurie, care-mi servi să-l îmbrac pe poetul meu, din care am făcut cît ai clipi din ochi un Pindar, un Anacreon. Apoi veni marchizul de Cubières. În timp ce cineva se duse să caute acasă la el o chitară pe care o aranjase în chip de liră aurită, eu îl îmbrac.

Ora înainta ; aveam puțină vreme să mă gîndesc la mine ; însă, întrucît purtam mereu rochii albe în formă de tunică, care acuma se cheamă bluze, îmi fu de ajuns să-mi pun un văl și o cunună de flori pe cap. Mă îngrijii mai ales de fiica mea, fermecătoare copilă, și de d-ra de Bonneuil, care era frumoasă ca un înger. Amîndouă îți fermecau vederea, purtînd un vas antic foarte ușor și pregătindu-se să ne servească băutura.

La ora nouă și jumătate pregătirile erau încheiate și, îndată ce ne așezarăm cu toții, impresia acestei mese era atît de nouă, atît de pitorească, încît ne ridicam, fiecare la rîndul nostru, ca să-i privim pe cei ce rămîneau pe scaune.

La ora zece auzirăm intrînd trăsura contelui de Vaudreuil și de Boutin, iar cînd acești doi domni sosiră în fața ușii de la sufragerie, ale cărei canaturi le deschisesem, ne găsiră cîntînd corul lui Gluck : *Zeul lui Paphos și al Gnidei,* pe care dl. de Cubières îl acompania cu lira sa". (*Souvenirs,* Paris, Charpentier, f.d., vol. 2, t. I, p. 67—70).

Înfățișînd cina grecească drept un divertisment improvizat, d-na Vigée-Lebrun ține îndeosebi să facă din ea o fantezie puțin costisitoare : n-a cheltuit decît cincisprezece franci, în vreme ce legenda evalua cheltuiala la zeci de mii de franci. Să reținem că a fost vorba de un joc ce-și alesese ca temă reînvierea trecutului grecesc. Știm că d-na de Genlis organiza împreună cu David, la ducele de Orléans, niște *tablouri vivante.* Dacă ne gîndim, pe de altă parte, că subiectul tabloului *Jurămîntul Horaților* i-a fost aproape cu siguranță inspirat lui David de un balet-pantomimă al lui Noverre, vedem constituindu-se un circuit destul de ciudat între viață, reprezentare, arta picturală și imaginea nostalgică a Antichității, care exercită, prin chiar depărtarea ei, o fascinație intensă. (Cf. Edgar Wind, "The sources of *David's Horaces", Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes,* 1940—1941, IV, p. 124—138). *Horații* lui David au inspirat o operă al cărui *libretto* a fost scris de Guillard, iar muzica de Salieri, discipol preferat al lui Gluck. După Edgar Wind, *Paris și Elena* de la Salonul din 1789 s-ar putea să fi fost influențat de opera lui Gluck, *Paride ed Elena.*

35

Conștiința istorică

Conștiința istorică devine mai acută în acest sfîrșit de secol. Să notăm ca pe un fapt revelator că *La Storia Pittorica dell'Italia* (Istoria picturii din Italia) a lui L. Lanzi apare în 1789, iar *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Idei despre filosofia istoriei omenirii) a lui Herder între 1784 și 1791.

În Franța, chiar atunci cînd bîntuie iconoclasmul revoluționar, conservarea capodoperelor și a documentelor trecutului devine mai metodică. Guvernul republican reia un proiect al Vechiului Regim. Marea galerie a Luvrului va deveni un „Museum", care va găzdui tablourile fostelor colecții regale. La mănăstirea Petits-Augustins, Alexandre Lenoir organizează un Muzeu al monumentelor franceze, în care adună vestigiile de seamă ale bisericilor sau castelelor distruse. Muzeul era dublat de un Eliseu, plin de decoruri după gustul grădinilor peisagistice. Lenoir voia să asocieze rămășițele oamenilor de seamă cu monumentele regrupate în felul acesta. El dorea să creeze un loc în care cunoașterea trecutului, admirația pentru gloriile naționale, meditația funebră, sentimentul naturii să se poată contopi. De fapt, întreprinderea lui Alexandre Lenoir dovedește că două dintre instituțiile caracteristice ale Revoluției, Muzeul și Panteonul, purced dintr-o aceeași intenție : știința istorică se unește cu glorificarea marilor oa-

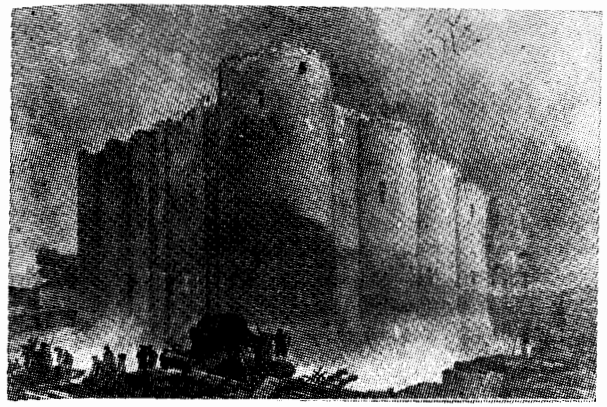
meni exemplari. Biserica Sainte-Geneviève, transformată de Quatremère de Quincy, devine locul memorabil al unui cult civic : este mausoleul comun al Morților în care conștiința colectivă acceptă să se recunoască. Este, dacă vreți, muzeul marilor nume și al marilor existențe.

36

Sculptori din 1789

Epoca pare a voi să contrabalanseze grația ușuratică (Clodion) prin sentimentalitatea funebră (Banks, Flaxman, Schadow). Sergel, trecînd de la „demonismul" dionisiac al *Faunului beat* la reculegerea *Îngerilor* săi colosali, exprimă în felul său această oscilație stilistică. Dar între aceste tentații opuse se desenează calea dificilă a unei arte în același timp discretă, suplă și fermă, a cărei atenție față de real lasă totuși să plutească un mister în jurul chipurilor, clipa precisă a portretului părînd să conțină o secretă rezervă de durată : mă refer la Houdon. Bustul fiicei sale Sabine este o operă de adevărată iubire. Revoluția nu-i va fi favorabilă lui Houdon ; după anul 1789, în care face portretele lui Bailly, La Fayette și Mirabeau, el se va consacra tot mai mult învățămîntului.

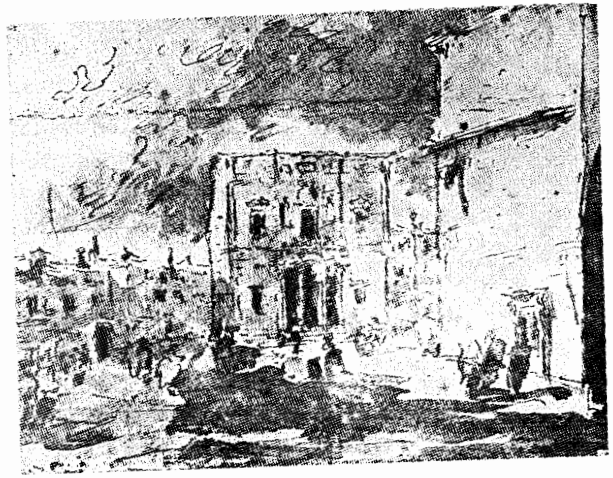
Vom vedea dezvoltîndu-se, oarecum febril, o artă statuară a emblemelor și simbolurilor (Chinard, Michallon, Moitte, Roland, Beauvallet, Lesueur, Corbet, Espercieux, Ramey, Chaudet, Cartellier, care vor fi îndatorați deopotrivă atît marilor lor înaintași, Pigalle și Pajou, cît și modelelor antice și încurajărilor lui David). Schadow, în Prusia, necredincios față de preceptele lui Winkelmann și, în curînd, în conflict cu Goethe, încearcă să împace grația și demnitatea clasice cu exactitatea imitativă. „Realismul" său, ca și cel al lui Houdon, îi pregătește singularității individuale (fie și perturbatoare) o poartă spre împărăția formelor pure.

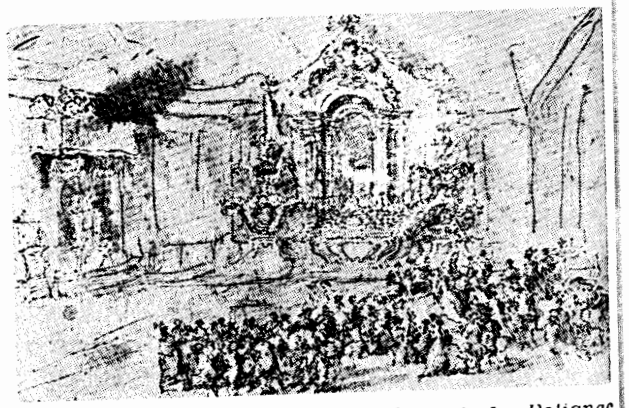


Hubert Robert (1732—1808) — *Bastilia în primele zile ale demolării sale*, 1789

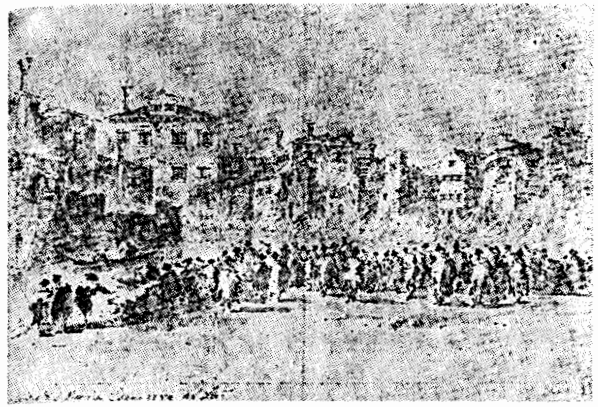
Francisco Goya (1746—1828) — *Iarna*, 1787

Francesco Guardi (1712—1792) — *La Fenice*, 1792



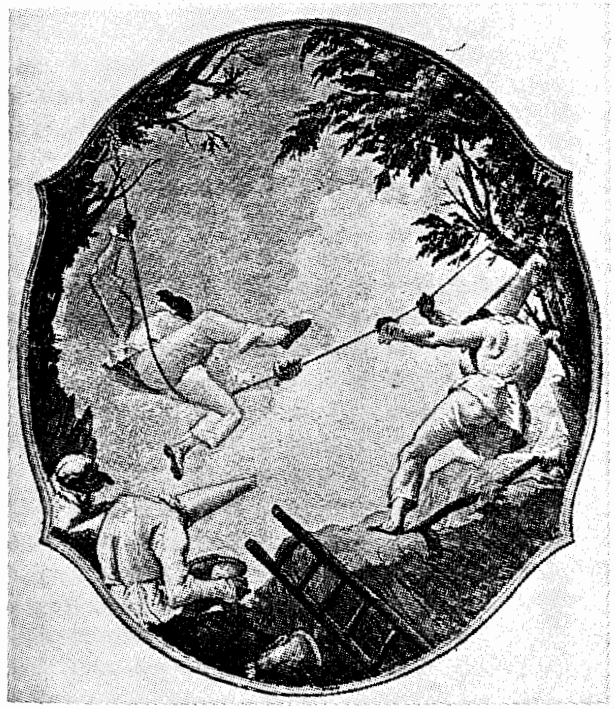


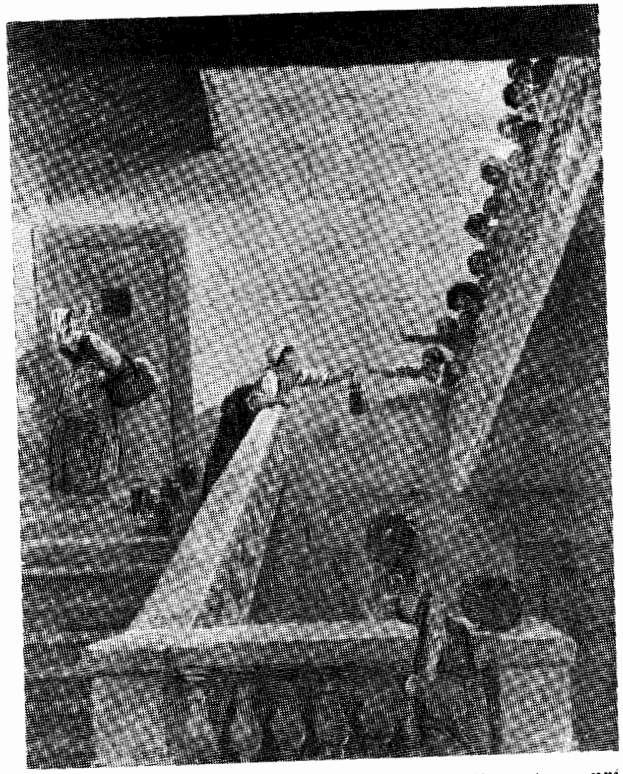
Francesco Guardi — *Căsătoria ducelui de Polignac la Carpenedo*, 1790



Francesco Guardi — *Incendiu la San Marcuola*, 1789

Giandomenico Tiepolo (1727—1805) — *Scrinciobul*, 1791



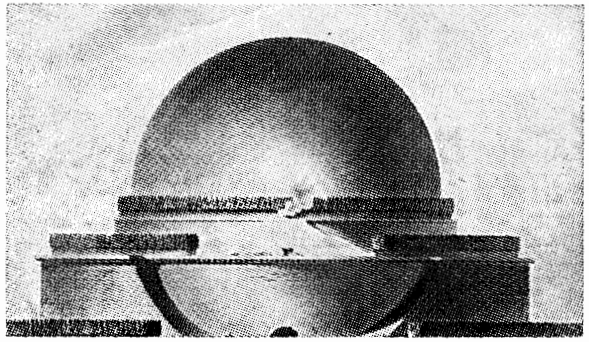


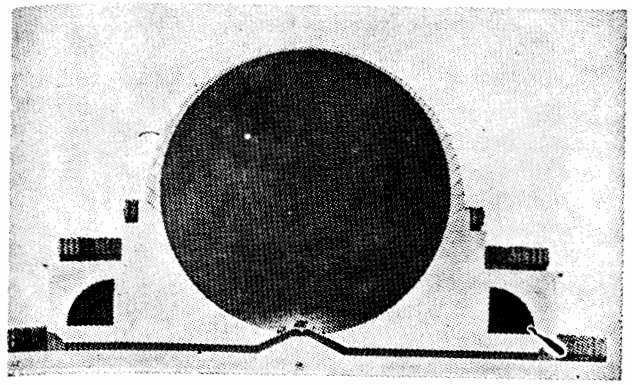
Hubert Robert — *Aprovizionarea cu alimente a prizonierilor la Saint Lazare*, 1794

Atribuit lui Joseph Chinard (1756—1813) — ***Alegoria drepturilor omului***

Joseph Chinard — *Republica*

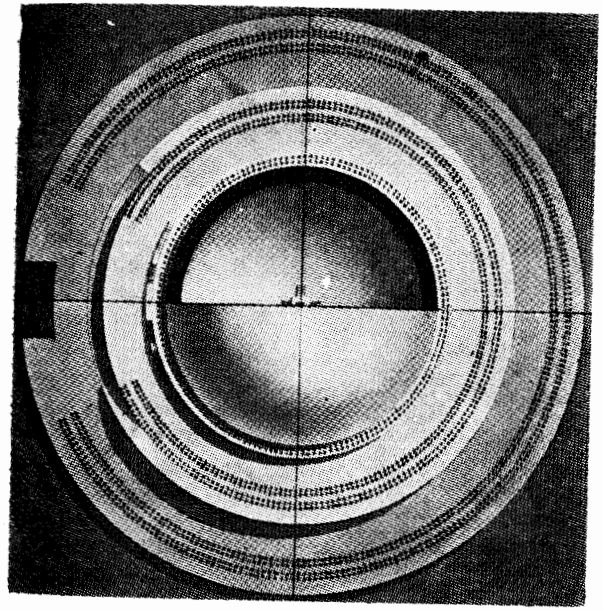
Étienne-Louis Boullé (1728—1799) — *Cenotaful lui Newton*





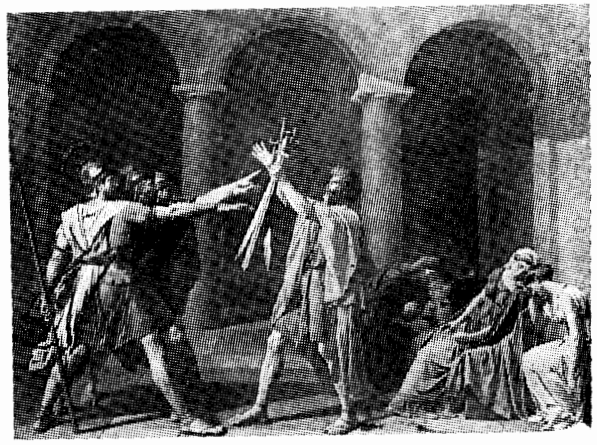
Étienne-Louis Boullé — *Cenotaful lui Newton*, 1784

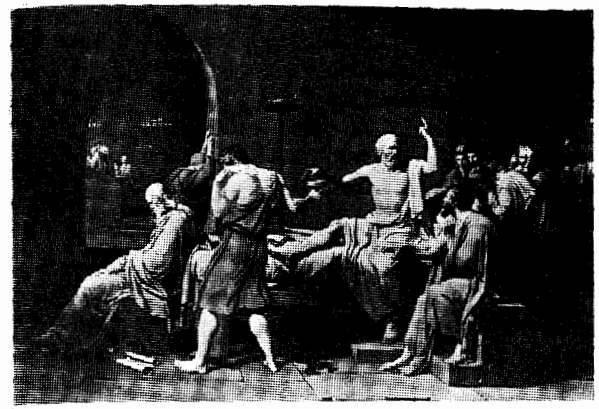
Étienne-Louis Boullé — *Proiect pentru mausoleul lui Newton*



Jean-Antoine Houdon (1741—1828) — *George Washington, 1785*

Jacques Louis David (1748—1825) — *Jurămîntul Horaţilor*



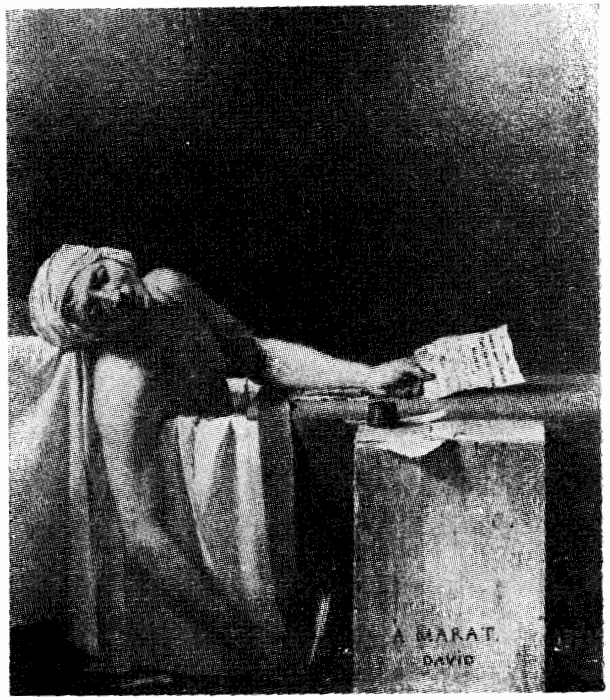


Jacques Louis David — *Moartea lui Socrate,* 1787

Jacques Louis David — *Jurămîntul de la Jeu de Paume,* 1791

Jacques Louis David — *Lictorii îi aduc lui Brutus trupurile fiilor săi*, 1789

Jacques Louis David — *Marat asasinat*, 1793

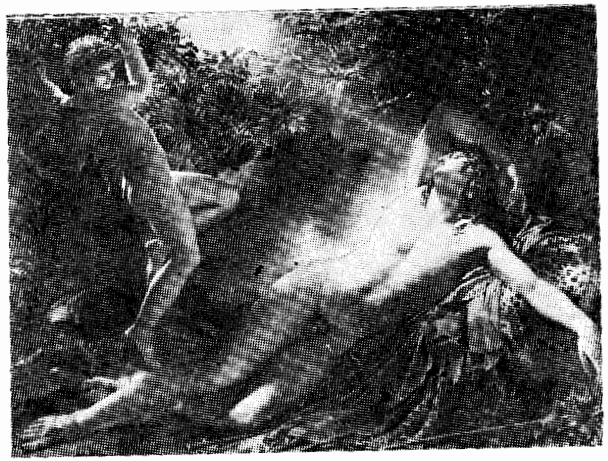


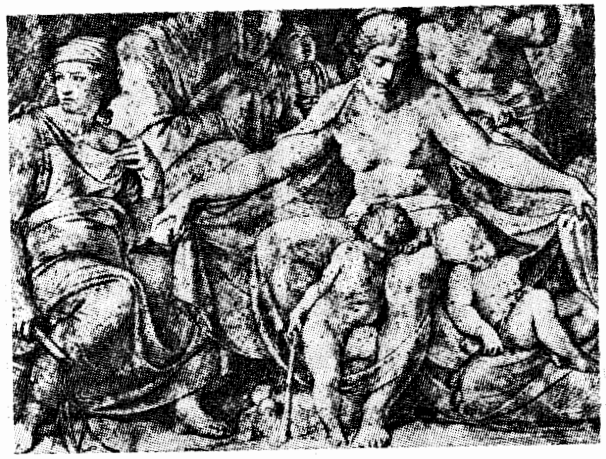
Johann-Heinrich Füssli (1741—1825) — *Jurămîntul celor trei elveţieni*

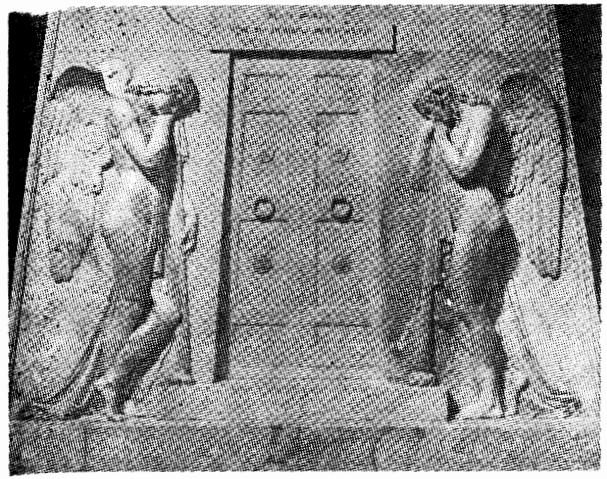
George Stubbs (1723—1806) — *Faeton*

Anne Louis Girodet (1767—1824) — *Endymion*

Asmus Jakob Carstens (1754—1798) — *Noaptea și copiii ei*, 1795

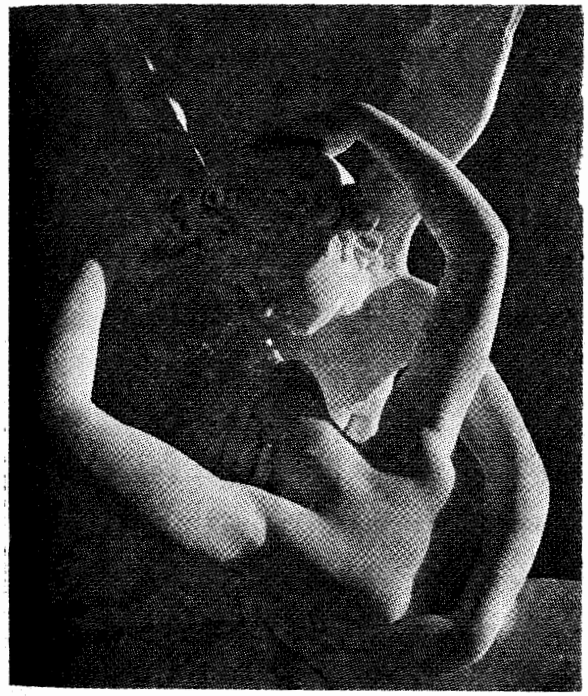






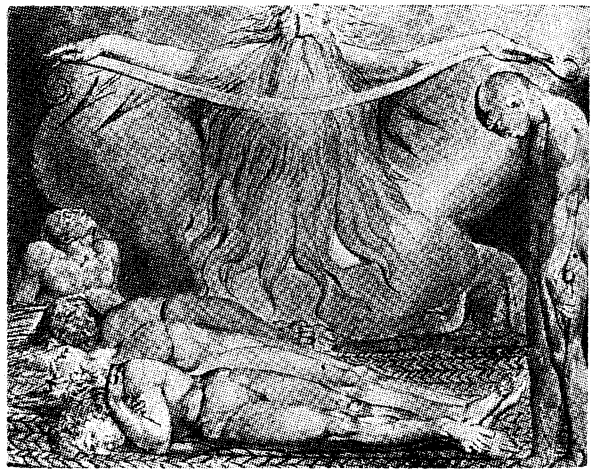
Antonio Canova (1757—1822) — *Monumentul Stuarților* (fragment)

Antonio Canova — *Amor și Psyché*, 1789—1792



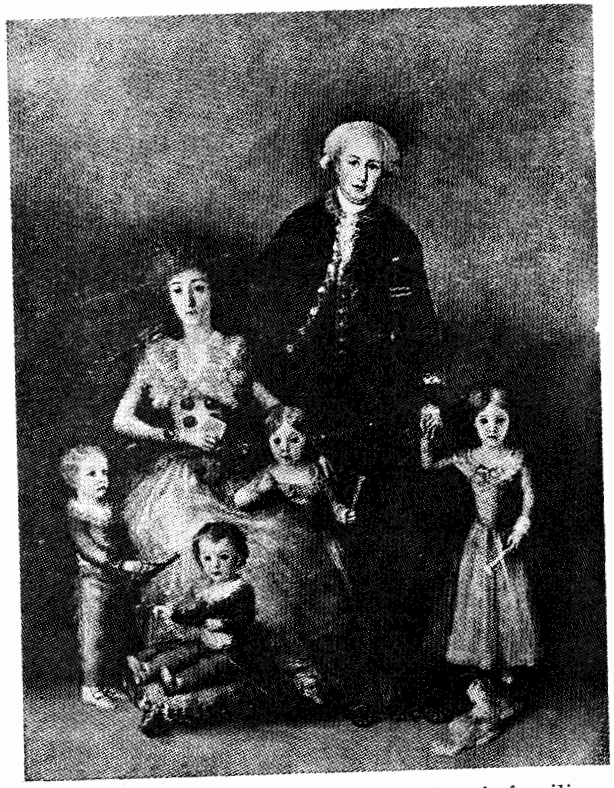
Antonio Canova — *Amor şi Psyché*, 1789—1792

William Blake (1757—1827) — *Casa morţii*, 1790—1795



William Blake — *Preludiu*

Francisco Goya — *Autoportret*, 1787

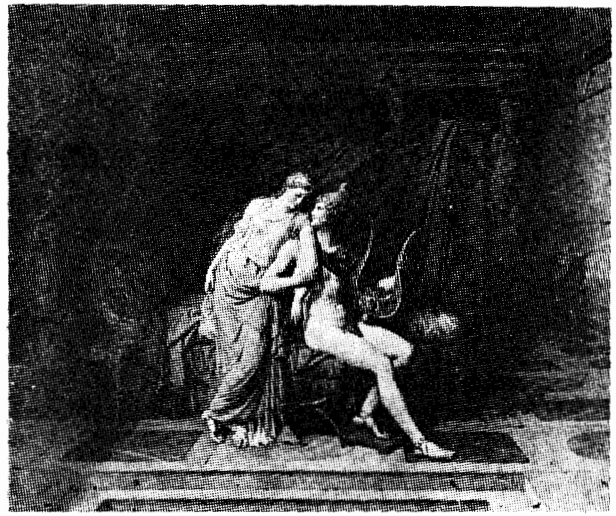


Francisco Goya — *Ducele de Osuña și familia sa*

Francisco Goya — *Manechinul*

Francisco Goya — *Jocul de-a baba oarba*

Francisco Goya — *Execuțiile de la 3 mai 1808 de la Madrid*



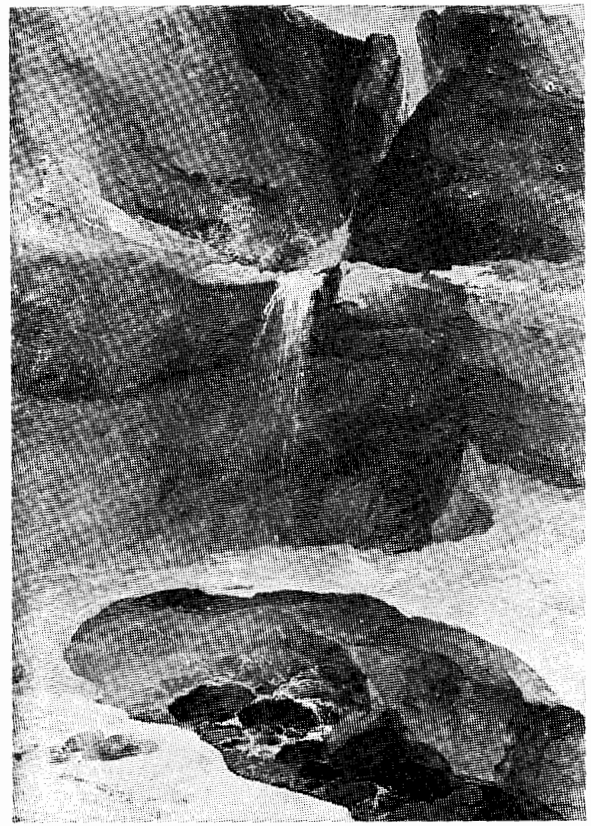
Thomas Rowlandson (1756—1827) — *Strawberry Hill*

Jacques Louis David — *Dragostea dintre Paris și Elena*, 1789

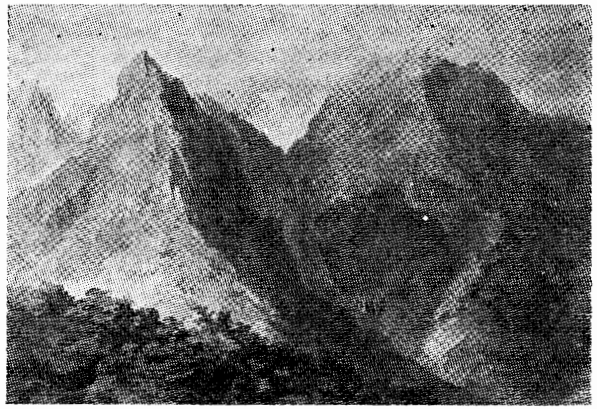
Jean-Antoine Houdon — *Sabine Houdon la vîrsta de 4 ani*, 1791

Johann Tobias Sergel (1740—1814) — *Înger în genunchi*, 1789—1790

Johann Tobias Sergel — *Înger în genunchi*, 1789—1790

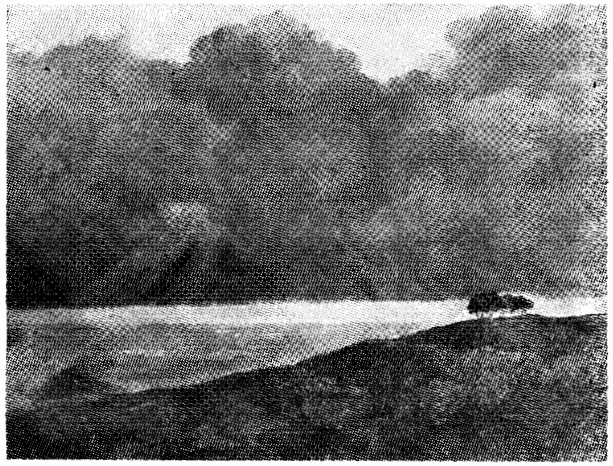


Kaspar Wolf (1735—1798) — *Cascada de la Geltenbach iarna*



John Robert Cosenz (1752—1799) — *Vedere din insula Elba, 1789*

Pierre-Henri Valenciennes (1750—1819) — *Furtuna*



37

Goethe și bipolaritatea universului

„Goethe a făcut să se nască din dualitate cercul său de culori. El deosebește în el latura pozitivă, care se află în preajma luminii (de la galben la roșu), și latura negativă (de la albastru la violet), care se apropie de întuneric. În prima grupă de culori găsim «faptele strălucite ale luminii», în celelalte, «suferințele» ei." (Marianne Trapp, *Goethes naturphilosophische Denkweise*, Stuttgart, 1949, p. 75).

38

A ști să accepți umbra

Pentru că a știut să accepte umbra, arta lui Goya e singura din vremea lui care reușește să facă din lumină și din infinita ei modulație însăși substanța sa. Peste tot altundeva, și îndeosebi la artiștii care se supun tiraniei conturului, domnește un *ecleraj* supraadăugat formelor. La capătul unui studiu foarte atent asupra luminii și culorii în opera lui Goya, Jutta Held scrie : „Începînd cu David, francezii raportează tot mai mult culoarea și lumina la obiecte distincte. La Goya, în schimb, lumina, întunericul și diversele valori (care în cele din urmă includ clarul și obscurul) rămîn niște date în ele însele, care sînt mai puțin subordonate reprezentării". (Jutta Held, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin, 1964, p. 159). Astfel prefigurează Goya îndrăznelile lui Manet.

39

Groază și sublim

Cititorii vor fi poate surprinși de apropierea pe care o facem între operele cele mai violente din perioada tîrzie a lui Goya și tezele enunțate în *Critica facultății de judecare* (1790).

Să reamintim faptul că, alături de Burke, Kant propune o dublă estetică : a frumosului și a sublimului. Frumosul se definește drept

ceea ce place „într-un mod cu totul dezinteresat", ceea ce „place în chip universal fără concept" ; el „este forma *finalității* unui obiect așa cum este ea percepută în el fără reprezentarea unui scop" ; frumusețea e recunoscută „fără concept, ca obiect al unei satisfacții necesare". Asupra liberului joc al imaginației, a acordului acestuia cu legile înțelegerii, geniul este singurul stăpîn ; preceptele sînt aici zadarnice, căci singură natura e cea care, prin intermediul geniului, dictează legile sale artei. Această estetică a frumosului legitimează liberul avînt decorativ care, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, a ajuns la cea mai rafinată gingășie a tușei și la deplina măiestrie a limbajului său.

Estetica sublimului privește, în schimb, o reflecție care, pornind de la spectacolele redutabile ale realității din afară, devine conștientă de diferența radicală datorită căreia omul rămîne, în esența sa, inaccesibil puterilor zdrobitoare ale naturii : „sublim este ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gîndi, dovedește existența unei facultăți a sufletului care depășește orice unitate de măsură a simțurilor" (§ 25). „Sublimul adevărat trebuie căutat doar în spiritul celui care judecă, nu în obiectele naturii a căror judecare conduce la această stare de spirit. Cine ar putea numi sublime masivele muntoase diforme, îngrămădite unul peste altul, într-o sălbatecă dezordine, cu piramidele lor de gheață sau marea întunecată și agitată ș.a.m.d. ? Însă spiritul se simte înălțat în propria-i apreciere atunci cînd, contemplîndu-le fără să țină seama de forma lor, se lasă în voia imaginației și a unei rațiuni unite cu ea fără un scop determinat, care doar o extinde, și găsește că întreaga forță a imaginației e totuși inadecvată pentru ideile rațiunii" (§ 26). „Deci sentimentul sublimului din natură reprezintă respectul pentru propria noastră menire, respect pe care îl arătăm unui obiect al

naturii datorită unei anumite substituții (punerea respectului pentru obiect în locul respectului față de ideea umanității din noi) : totodată de aici reiese superioritatea menirii raționale a facultăților noastre de cunoaștere față de facultatea cea mai importantă a sensibilității" (§ 27). „Stîncile îndrăznețe aplecate și amenințătoare, norii de furtună care se îngrămădesc pe cer și care înaintează cu tunete și fulgere, vulcanii la apogeul puterii lor distrugătoare, uraganele cu pustiirea pe care o lasă în urmă, oceanul nemărginit cuprins de furie, o cascadă înaltă a unui fluviu mare ș.a.m.d. arată, în comparație cu forța lor, nimicnicia capacității noastre de opoziție. Dar privelișteа lor, cu cît este mai înfricoșătoare, cu atît devine mai atrăgătoare, dacă ne aflăm în siguranță. Noi considerăm fără ezitare că aceste obiecte sînt sublime, deoarece ele înalță tăria sufletească deasupra măsurii ei medii obișnuite și ne permit să descoperim în noi o capacitate de opoziție de un cu totul alt tip, care ne dă curajul să ne putem măsura cu aparenta atotputernicie a naturii" (§ 28). „Prin urmare, sublimul nu se află în vreun obiect al naturii, ci doar în sufletul nostru, întrucît putem deveni conștienți de superioritatea noastră față de natura din noi și, prin aceasta, față de natura exterioară nouă (întrucît ne influențează). Atunci, tot ceea ce trezește în noi acest sentiment, aici fiind inclusă *forța* naturii care încordează puterile noastre, se numește (deși impropriu) sublim. Dar presupunînd că avem în noi această idee și raportîndu-ne la ea, putem ajunge la ideea sublimului acelei ființe care trezește în noi respect interior, nu doar prin forța ei manifestată în natură, ci mai mult prin facultatea noastră de a judeca natura fără teamă și de a gîndi că menirea noastră îi este superioară" (§ 28) *.

* Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, ed. rom. cit., p. 144 150, 151, 155, 158.

Desigur, estetica sublimului după Kant se aplică în primul rînd unor opere precum cele în care sînt reprezentate furtunile lui Joseph Vernet, Alpii lui Kaspar Wolf sau Ludwig Hess. Ea presupune, din partea spectatorului, un sentiment de securitate ce pare a nu mai putea subzista în universul lui Goya, chiar dacă acesta e profund legat de „divina raţiune", aşa cum afirmă foarte exact Hubert Damisch („L'art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières", în *Utopie et Institutions au XVIIIe siècle,* Paris, Haga, 1963). Ne vom întreba dacă Goya, care nu mai pictează grozăviile atrăgătoare ale naturii, ci pe cele ale războiului (expresie a „răului radical din om"), lasă încă deschisă această dimensiune subiectivă în care se desfăşoară „sentimentul de superioritate" kantian. Vorbind despre *Dezastrele războiului,* Theodor Hetzer scrie : „Nu sîntem distraşi, atenţia noastră nu e deturnată de nimic. Nimic nu ne aduce nici împăcarea. Căci nimic nu ne conduce la o ordine generală, nimic nu ne indică o lege, care ne-ar putea asigura un teren stabil şi care ar putea să ne facă să credem că, chiar în ceea ce e îngrozitor, există o necesitate a destinului, o voinţă a lui Dumnezeu. Intensificarea prin artă nu conduce la o eliberare, ea face să ne sporească opresiunea, coşmarul. În ultimele opere ale lui Rembrandt, Tiţian, Velázquez, arta conduce de la concret la transfigurare ; arta lui Goya conduce către spectral. Întotdeauna, calea marelui artist deviază de la multiplicitatea şi de la vecinătatea lucrurilor pentru a ajunge la starea vizionară. Dar viziunile lui Goya nu sînt luminate de lumina cea veşnică ; îndărătul lor se află întunericul, nimicul". (*Aufsatze und Vorträge,* 2 vol., Leipzig, 1957, t. I, „Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800", p. 196). Da, armonia lumii a dispărut ; în zarea pămîntească, nimic nu mai vine să ne liniştească ; nici o mîngîiere nu ni se mai aduce ; cerul e închis.

Dar arta şi refuzul opus de spirit spaimei fascinante capătă o însemnătate cu atît mai mare. Dacă lumea omenească se sustrage încercării noastre de a înţelege, singurul recurs se află în opera care denunţă. Este evident că arta lui Goya nu se mai lasă măsurată, de la un punct încolo, prin ideea kantiană de sublim, nu pentru că conştiinţa spectatorului n-ar fi chemată să probeze superioritatea oricărei conştiinţe asupra a ceea ce striveşte omul, ci pentru că în străfundurile ei lumea lui Goya nu mai lasă să se presimtă prezenţa unui *sens.* Aceeaşi experienţă a spaimei absurde se exprimă în vestita pagină a *Memoriilor de dincolo de mormînt* în care Chateaubriand, de la fereastra palatului său, înfruntă capetele martirizate ale lui Foulon şi Berthier, pe care răsculaţii le înalţă spre el în vîrful sulităţelor. *Critica facultăţii de judecare,* aşa cum a arătat foarte bine Eric Weil (în *Problèmes kantiens,* Paris, 1963), ne invită să admitem că „realitatea naturală şi istorică *este* şi este *raţională,* pentru că totul e un Tot raţional", într-un cuvînt, că *sensul* şi *faptul,* departe de a se opune, coincid. Goya pare obsedat de convingerea inversă : însă nu pentru a impune această convingere pictează el, ci dimpotrivă, pentru a o exorciza şi a se vindeca de ea.

40

Peisajul în 1789

În cursul secolului, tehnicile noi ale gravurii în culori, folosirea acvatintei şi a mezzo-tintei au răspîndit pretutindeni „priveliştile pitoreşti", după cum au contribuit şi la răspîndirea anecdotelor sentimentale, a scenelor galante, a satirelor politice. Anii 1770 şi 1780 cunosc o mare curiozitate pentru munte : „călătoriile în Alpi" se înmulţesc. În vreme ce pe urmele lui Shaftesbury şi Rousseau, frumoase texte descriu cascadele, stîncile, culmile (Ramond de Charbonnières, Bourrit, De Luc şi mai ales Horace-Bénédict de Saussure, ale cărui *Voya-*

ges dans les Alpes (Călătorii în Alpi) cunosc un succes european în 1787), editorii difuzează gravuri din belșug. Gen minor, gen documentar, ai cărui autori rămîn adesea necunoscuți. Caspar Wolf a pictat, în jurul anului 1780, feerice priveliști alpestre pentru un negustor din Berna, care a pus să fie gravate și le-a difuzat în tot cursul sfîrșitului de secol.

Acuarela, gen confidențial și de o rară suplețe, urma să cunoască un avînt neobișnuit în Anglia, cu Paul Sandby, Alexander Cozens și fiul său John Robert, cu Francis Towne, precursori ai lui Girtin, Constable și Turner. Acuarelistul se simte cu atît mai liber cu cît peisajul după natură trece drept o artă inferioară. Saloanele academice din Paris și din Londra nu primesc niciodată decît „peisaje compuse" — peisaje eroice, peisaje idilice — în care pictura folosește sau recompune în atelier (pentru a transforma natura „brută" în „natură frumoasă") elementele disparate culese pe viu. Deși se bucură de o considerație mai redusă, acuarelistul este cu atît mai mult stăpîn pe arta sa. Imprudent, Winkelmann decretase că peisajul nu mișcă sufletul : „Toate plăcerile în general, chiar cele care îi răpesc omului bunul cel mai de preț, timpul, nu-l desfată și nu-l interesează decît în măsura în care îi atrag mai mult sau mai puțin spiritul. Senzațiile pur materiale ating sufletul doar la suprafață, fără să lase în el o urmă durabilă : așa se întîmplă cu plăcerea pe care ne-o pricinuiește vederea unui tablou reprezentînd un peisaj ori o natură moartă. Ca să judeci asemenea lucrări, nu e nevoie să faci mai mari eforturi spirituale decît a făcut artistul compunîndu-le ; simplul amator și chiar necunoscătorul se pot scuti de orice oboseală în această privință". (*Recueil de différents pièces sur les Arts,* traducere din germană, Paris, 1786, p. 180).

E adevărat că sentimentul *pastoral* se stinge în Anglia ; că el se clatină în Franța (în ciuda

reputației persistente a lui Gessner și a traducerii *Georgicelor* de către Delille), în timp ce subzistă ceva mai multă vreme în Germania și în Austria (Haydn nu va încheia compunerea *Anotimpurilor* decît în 1801 ; *Pastorala* lui Beethoven datează din 1808). Nu se mai poate crede atît de ușor în ficțiunea poetică a fericirii rustice. Dispare un mit : țăranii nu trăiesc în epoca de aur. Frumosul poem al *Satului* (1783) de Crabbe e constatarea amară a acestui fapt. Nu numai că negreala industriei vine să murdărească cîmpiile, ci excedentul de mizerie țărănească mărește efectivele proletariatului industrial urban.

De acum înainte „peisajul compus" nu-și poate lua decît cu greutate drept temă idila rurală. Îi rămîne orizontul timpului trecut : imaginea Arcadiei legendare, a Siciliei lui Teocrit, sau nu mai știu ce miraj al tropicelor inspirat din *Călătoria* lui Bougainville sau din *Paul și Virginia* (1787). Cîțiva pictori, și printre aceștia oameni din Nord — care se numesc Tischbein sau Koch — seduși de lumina italiană și de farmecul armoniei ideale, vor încerca zadarnic să regăsească taina lui Poussin. Și aici precumpănește deziluzia. În tragedia atît de complexă — *Tasso,* încheiată în 1789, critica subiacentă a lui Goethe coordonează convingerile personajelor sale ; căci Goethe nu poate crede nici în epoca de aur arcadiană, ținut glorios în care eroul său solitar încearcă să-și găsească adăpost, nici în comuniunea sufletelor alese, din care Prințesa Leonora d'Este face substitutul interiorizat al obîrșiei fericite. Poetul nu are dreptul să se sustragă lumii care-l înconjoară... Unul dintre poeții civici (unul dintre „Tyrteii") Revoluției franceze, Félix Nogaret, exprimă mai crud aceeași convingere, într-un imn ce se intitulează semnificativ *Le Procès de l'Âge d'or* (Procesul Epocii de aur). El cîntă, nu fără pompoase perifraze, epoca metalurgiei războinice ;

Prôneurs de l'âge d'or et du siècle de Rhée
Taisez-vous... j'ai juré de briser vos autels.
Forgez des javelots, servez la république :
Hâtez-vous... des marteaux nous aimons les accords.
C'est le fer et l'acier, qui, du peuple helvétique
Protégeant le berceau, composaient ses trésors.
Là, contre un monstre sanguinaire,
Partit le trait qui lui perça le sein.
Sans le plomb, le fer et l'airain,
Point de liberté sur la terre *.

În Franța, opera lui Louis Moreau cel bătrîn (1739—1805) iese cu discreție în întîmpinarea peisajului real, ale cărui inflexiuni și ecleraje știe să le capteze cu o sobrietate emoțională, fără să recurgă la anecdote „interesante" ; ea se înrudește, pînă și în anumite contemplații visătoare ale cerului și norilor, cu spiritul acuarelиștilor englezi (fără să se aventureze totuși pe țărmurile oceanului sau pe buza prăpăstiilor alpine). P. H. Valenciennes, mai tînăr cu vreo unsprezece ani decît Louis Moreau, a înmulțit schițele după natură în cîmpia romană. Este un observator al atmosferei sensibile. Ale sale *Éléments de perspective pratique* (Elemente de perspectivă practică) (anul VIII) conțin remarci uimitor de pertinente despre răsfrîngeri, umbre, momentele zilei, nori, furtuni, erupții vulcanice... Dar Valenciennes rămîne prea legat de idealul „peisajului compus" ca să atribuie o valoare autonomă lucrărilor realizate după motiv : acestea

* Lăudători ai vîrstei de aur și-ai veacului Rheei/ Tăceți... am jurat să vă sfărîm altarele./ Făuriți sulițe, slujiți republica :/ Grăbiți-vă... ne place răsunetul de ciocane./ Doar fierul și oțelul, poporului helvet/ Leagănul ocrotindu-i, îi adunau comori./ Acolo, împotriva unui monstru sîngeros,/ Porni săgeata ce-i străpunse sînul./ Fără plumb, fără fier și bronz,/ Nu-i libertate pe pămînt.

nu sînt pentru el decît niște exerciții pregătitoare. În atelier, pictorul va compune niște *readuceri aminte* (așa cum va mai proceda încă un Corot).

Lucrarea lui Valenciennes lasă să apară două tendințe complementare, care vor caracteriza romantismul sau cel puțin unele dintre înclinațiile sale fundamentale. Prima tendință sfîrșește prin a constata dispariția și distrugerea, din cauza uzurii timpului, a ținuturilor legendare ale fericirii pastorale : „Ce s-a întîmplat cu crîngurile parfumate din Paphos și din Amathonte ? Ce s-a întîmplat cu acea fericită Arcadie pe care poeții s-au întrecut cîntînd-o ? Ce mai rămîne din acea desfătătoare vale a Tempei adăpostită de munții Olimp și Pierus, stropită de fluviul Peneu și acoperită de păduri dese și pururea verzi ? Munții, fluviile, văile mai există, dar ele nu-și mai seamănă. Rodnicia ogorului poate că s-a păstrat ; însă roadele nu mai sînt aceleași. În locul pașnicilor locuitori care-și cîntau fericirea și tihna, niște sclavi sărăcăcioși lenevesc în neștiință și nevoie ; și ești uimit, cînd străbați aceste ținuturi vestite, că nu încerci nici o altă plăcere decît amintirea vechii lor splendori. Închipuirea, e adevărat, ne duce în vremea strălucirii lor ; credem că vedem tot ce-au pierdut : întrebăm stîncile, care au rămas singurii martori ai acestei măreții trecute. Tăcerea vîlcelelor, uscăciunea cîmpiilor, lîncezirea apelor inspiră înduioșarea și părerea de rău ; și în zadar vrem să ne înfățișăm aceste ținuturi desfătătoare împodobite cu tot ceea ce Natura poate oferi mai surîzător și mai variat ; privirea nu se mai plimbă decît pe un schelet descărnat care abia te lasă să presupui ce-a fost el pe vremea strălucitoarei lui tinereți". Dar, mai degrabă decît să ceară artei o expresie dezolată a acestor ruine și a acestei întoarceri la starea sălbatică, Valenciennes dorește ca imaginația, călăuzită de sensibilitatea literară și de erudiția arheologică, să se străi-

duiască să reconstituie deopotrivă aparența materială a trecutului și înfățișarea sa poetică. Pictura vede fixîndu-i-se drept sarcină o reînviere care, nemulțumindu-se să scoată la iveală pe pînză un peisaj mental, ar reconstrui în adevărul lor de odinioară cetățile ruinate. „Întrucît artistul nu mai regăsește, în adevărul local, Natura așa cum o concepuse imaginația sa, el trebuie s-o creeze după descrierea poeților care au descris-o în chipul cel mai măreț și cu cea mai mare eleganță. Cunoscînd deci Natura pe care el o are în fiecare zi înaintea ochilor și identificîndu-se, prin lectură, cu cea care nu e decît ideală, el le dă, reunindu-le cu gust, un alt stil, noi forme, un colorit mai strălucitor și, prin urmare, o fizionomie analoagă“ (p. 484—485). „O ruină care nu ne înfățișează decît rămășițele unui obiect artificial care a existat odinioară în întregul său, nu ne reprezintă decît tristul și recele schelet al acestui edificiu mai mult sau mai puțin degradat... Artistului sensibil și filosof, călăuzit de geniul său creator, îi va plăcea mai mult să picteze monumentele Greciei și ale Romei de pe vremea splendorii lor“ (p. 413—414).

Iată-ne cît se poate de departe de contemplarea directă a lumii, pentru care nu lipsesc, în acest sfîrșit de secol al XVIII-lea, mijloacele tehnice. Pentru ca arta peisajului să-și ia întregul avînt, va trebui să se șteargă distincția clasică dintre „natura așa cum e ea“ și „natura așa cum ar trebui să fie“. Va trebui să se renunțe la ideea unei naturi perfecționate, a cărei imagine populează marginile de pagini ale marilor poeme antice. Nu va fi deloc nevoie, pentru aceasta, să se renunțe la noțiunea de perfecțiune : va fi de ajuns să se proclame că perfecțiunea e prezentă în natura cea mai apropiată, că paradisul e dezvăluit în ea — cu condiția ca artistul să știe să pună întrebări lumii și să desprindă prin activitatea sa legile interne ale spectacolului oferit vederii sale.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

1

Cîteva surse

Această listă de lucrări de teorie estetică îl invită pe cititor la cîteva lecturi complementare. Nu includem aici toate cărțile citate în studiul nostru. Goethe, Schiller, Kant, André Chénier, Burke, Blake etc. ar merita să fie menționați în primul rînd. Ne mărginim aici la autori mai puțin cunoscuți și mai puțin consultați în mod obișnuit.

Boullée, E. L., *Architecture. Essai sur l'art.* Texte selectate și prezentate de J. M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968.

Fernow, C. L., *Römische Studien,* 3 vol., Zürich, 1803.

— *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens,* Leipzig, 1806.

The Mind of Henry Fuseli, antologie de texte și studiu introductiv de Eudo C. Mason, Londra, 1951.

Guiffrey, J., *Collection des livrets des anciens Salons de pienture depuis 1673 jusqu'en 1800,* 42 vol., Paris, 1869—1972.

— *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII*e *siècle, suivie d'une table de la bibliographie des Salons,* Paris, 1873.

Hemsterhuis, F., *Œuvres philosophiques,* ediție nouă, 2 vol., Paris, 1809.

Ledoux, C.-N., *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, de mœurs et de la législation,* Paris, 1804. Ediție facsimilată, Paris, 1962.

Lenoir, A., *Observations scientifiques et critiques sur le génie,* Paris, 1821.

Mengs, A. R., *Opere,* 2 vol., Parma, 1780.

— *Œuvres complètes*, Paris, 1786.
Milizia, F., *Dell'arte di vedere nelle belle arti*, Veneția, 1781.
Moritz, K. Ph., *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*, Brunswick, 1788.
Preciado de la Vega, F., *Arcadia Pictórica en sueño o poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura*, Madrid, 1789.
Quatremère de Quincy, A. C., *Dissertation sur les opéras bouffons italiens*, f. 1, 1789.
— *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie*, Paris, 1791.
— *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 vol., Paris, 1788—1825.
— *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834.
Reynolds, J., *Discourses delivered at Royal Academy*, Londra, 1769—1791.
— *Discours sur la peinture*, traducere nouă de Louis Dimier, Paris, 1909.
Valenciennes, P. H., *Eléments de perspective pratique*, Paris, anul VIII.
Winkelmann, J. J., *Sämtliche Werke*, 12 t. în 8 vol., Donaueschingen, 1825—1835.

2

Studii principale asupra perioadei

Adhémar, J., *La Gravure originale au XVIIIe siècle*, Paris, 1963.
Aulard, A., *Le Culte de la Raison et le culte de l'Être suprême* (1793—1794), Paris, 1909.
Baczko, B., *Lumières de l'utopie*, Paris, 1978.
Baltrušaitis, J., *La Quête d'Isis*, Paris, 1967.
Benoît, F., *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1897.
Blondel, S., *L'Art pendant la Révolution*, Paris, Henri Laurens, f. d.
Cassirer, E., *Freiheit und Form*, ed. a III-a, Darmstadt, 1961.
— *Die Philosophie der Aufkärung*, Tübingen, 1932. Trad. franceză : *La philosophie des lumières*, traducere din germană și prezentare de P. Quillet, Paris, 1966.
Despois, E., *Le Vandalisme révolutionnaire ; fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention*, Paris, 1868.
Friedländer, W., *David to Delacroix*, traducere de R. Goldwater, Harvard, 1952.
Furet, F., *Penser la Révolution française*, Paris, 1978.
Furet, F., și Richet, D., *La Révolution*, 2 vol., Paris, 1965—1966.

Gautier, H., *L'an 1789*, Paris, 1888.
Godechot, J., *La Prise de la Bastille*, Paris, 1965 (Bibliografie).
Goncourt, E. și J. de, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, 1854.
Grigson, G., *The Harp of Aeolus*, Londra, 1947.
Hautecœur, L., *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912.
— *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris, 1942.
— *L'Art sous la Révolution et l'Empire*, 1789—1815, Paris, 1953.
Hawley, H., *Neo-classicism, Style and Motif*, the Cleveland Museum of Art, New York, 1964.
Honour, H., *Neo-classicism*, Penguin, 1968.
Johnson, J. W., *The Formation of English Neo-classical Thought*, Princeton, 1966.
Lankheit, K., *Revolution und Restauration*, Baden Baden, 1965. Trad. franceză de J.-P. Simon : *Révolution et Restauration*, Paris, 1966 (Bibliografie).
Leith, J. A., *The Idea of Art as Propaganda in France*, 1750—1799, Toronto, 1965.
Lemaître, H., *Le Paysage anglais à l'aquarelle*, Paris, 1955.
Leymarie, J., *La Peinture française. Le dix-neuvième siècle*, Geneva, 1962 (Bibliografie).
Michelet, J., *Histoire de la Révolution française*, 7 vol., Paris, 1847—1853.
Monglond, A., *Histoire intérieure du préromantisme français*, 2 vol., Paris-Grenoble, 1929 (ediție nouă : Paris, 1965—1966).
Ozouf, M., *La Fête révolutionnaire, 1789—1799*, Paris, 1976.
Pariset, F. G., „Le néo-classicisme", *L'Information d'histoire de l'art*, Paris, martie-aprilie 1959.
Praz, M., *Gusto neoclassico*, ed. a II-a, Napoli, 1959.
Rehm, W., *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig, 1936.
— *Götterstille und Göttertrauer*, Salzburg, 1951.
Renouvier, J., *Histoire de l'art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes*, Paris, 1863.
Rosenblum, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N. J., 1967.
Scheffler, H., *Das Phänomen der Kunst. Grundsötzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert*, München, 1952.
Starobinski, J., *L'Invention de la liberté*, Geneva, 1964.

Tocqueville, A., de, *L'Ancien Régime et la Révolution* (Œuvres complètes, t. II), 2 vol., Paris, 1952.

Trahard, P., *La Sensibilité révolutionnaire*, Paris, 1936.

Viatte, A., Les *Sources occultes du romantisme*, 1770—1820, 2 vol., Paris, 1928.

Zeitler, R., *Klassizismus und Utopia, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm, 1954 (Bibliografie).

De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830. Catalogul expoziției de la Grand Palais, Paris, 1974 (Bibliografie).

3

Monografii
(în ordinea alfabetică a numelor de artiști)

BLAKE. — Frye, N., *A Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton, 1947.

Keynes, G. W., *Blake's Engravings*, Londra, 1950.

BOILLY. — Marmottan, P., *Le Peintre Louis Boilly* (1761—1845), Paris, 1913.

CANOVA. — Bassi, E., *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Canova*, Veneția, 1957.

CHINARD. — Rocher-Jauneau, M., „Chinard and the Empire style", *Apollo*, 1964, vol. 80, nr. 31, p. 220—225.

DAVID. — Adhémar J. și Cassou, J., *David. Naissance du génie d'un peintre*, Paris, 1953.

Dowd, D. L., *Pageant Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebraska, 1948.

Hautecœur, L., *Louis David*, Paris, 1954.

Holma, K., *David, son évolution et son style*, Paris, 1940.

Wilhelm, J., „David et ses portraits", *Art de France*, 1964, nr. 4, p. 158—173.

DESPREZ — Wollin N. G., *Gravures originales de Desprez*, Malmö, 1933.

— *Desprez en Italie*, Malmö, 1934.

— *Desprez en Suède*, Stockholm, 1939.

FÜSSLI. — *Henry Fuseli*. Catalogul expoziției de la Tate Gallery, 1975.

Schiff, G., *Zeichnungen von Johann-Heinrich Füssli*, Zürich, 1959.

— Johann-Heinrich Füssli. *Catalogue raisonné*, 2 vol., Zürich, 1973.

GONZAGA. — Muraro, M. T., *Scenografie di Pietro Gonzaga*. Catalog, Veneția, 1967.

GOYA. — Damisch, H., „L'Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières", *Utopie et institutions au XVIII*e *siècle*, antologie de texte de P. Francastel, Haga, 1963.

Desparmet Fitz-Gerald, X., *L'Œuvre peint de Goya*, 4 vol., Paris, 1928—1950.

Du Gué Trapier, E., *Goya and his Sitters. A study of his Style as a Portraitist*, New York, 1964.

Gassier, P. și Wilson, J., *Œuvre et vie de Francisco Goya*, Fribourg, 1970.

Gudiol, J., *Goya*, 4 vol., Barcelona—Paris, 1971.

Held, J., *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin, 1964 (Bibliografie).

Helman, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963.

Hetzer, Th., „Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800", in *Aufsätze und Vorträge*, 2 vol., Leipzig, 1957.

Lafuente Ferrari, E., *Goya*, Paris, 1961.

Malraux, A., *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, 1950.

Nordström, F., *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm, 1962 (Bibliografie, tabel cronologic).

Sambricio, V. de, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.

Sánchez Cantón, F. J., *Goya*, Paris, 1930.

Goya and his Times. Catalog, Londra, Royal Academy of Arts, Winter Exhibition 1963—1964 (Bibliografie).

GREUZE. — Martin, J., *L'Œuvre de J.-B. Greuze*. Catalog, Paris, 1908.

GUARDI. — Byam Shaw, J., *The Drawings of Francesco Guardi*, Londra, 1951.

Fiocco, G., *Guardi*, Milano, Silvana, 1965 (Bibliografie).

Zampetti, P., *Mostra dei Guardi*, Veneția, Palazzo Grassi. Catalogul expoziției, Veneția, 1965 (Bibliografie).

Problemi guardeschi, Atti del convegno di studi promosso dalla mostra dei Guardi, Veneția, 13—14 septembrie, 1965, Veneția, 1967.

HOUDON. — Réau, L., *Houdon, sa vie et son œuvre*, 2 vol., Paris, 1964.

PRUD'HON. — Guiffrey, J., *L'Œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*, Archives de l'art français, XIII, 1924.

QUARENGHI. — *Disegni di Giacomo Quarenghi*, catalog. Introducere de Giuseppe Fiocco, Veneția, 1967 (Bibliografie).

ROBERT. — Montgolfier, B. de., „Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet", *Bulletin du musée Carnavalet*, 1964, anul 17, 1—2, p. 2—35.

TIEPOLO, Giandomenico, — Byam Shaw, J., *The Drawings of Domenico Tiepolo*, Londra, 1962.

VIGÉE-LEBRUN. — Hautecœur, L., *Madame Vigée-Lebrun*, Paris, 1926.

Guillerme, J., „Lequeu et l'invention du mauvais goût", *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, anul 107, t. 66, p. 153—166.

Hautecœur, L., *L'Architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIIe siècle*, Paris, 1912.

— *Histoire de l'architecture classique en France*, 7 t., în 9 vol., Paris, 1943—1957 (ediție nouă, în curs de publicare), t. IV și V.

Kaufmann, E., „Three revolutionary Architects : Boullée, Ledoux and Lequeu", *Transactions of the American Philosophical Society*, serie nouă, vol. XLII, partea a III-a, 1952, p. 431—564.

— *Architecture in the Age of Reason*, Harvard, 1955, trad. franceză de O. Bernier : *L'Architecture au siècle des Lumières*, Paris, 1963.

Lemagny, J. C., *Les Architectes visionnaires de la fin du XVIII e siècle*, Catalogue de l'exposition du Cabinet des Estampes, Geneva, noiembrie 1965 — ianuarie 1966.

Metken, G., „Jean-Jacques Lequeu ou l'Architecture rêvée", *Gazette des Beaux-Arts*, anul 107, t. LXV, p. 213—230.

Pérouse de Montclos, J. M., *Etienne-Louis Boullée (1728—1799). De l'Architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.

Rosenau, H., *Boullée's Treatise on Architecture*, Londra, 1953.

— „Boullée and Ledoux as Town-planners : a Reassessment", *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, anul 106, t. LXIII, p. 172—190.

Summerson, J., *Architecture in Britain : 1530—1830*, Penguin, 1954.

Vogt, A.-M., *Boullées Newton-Denkmal*, Basel, 1969.

— *Russische und französische Revolutions-Architektur*, 1917—1789, Köln, 1974.

INDICE DE NUME

A

Adam, Robert : 87
Alfieri, Vittorio : 40, 46, 74
Anfossi, Pasquale : 159
Ariosto, Lodovico : 89
Artois, conte de : 178

B

Bailly, Jean Sylvain : 73, 95, 192
Banks, Thomas : 192
Barbault, Jean : 186
Barnave, Antoine : 71, 147, 148
Barthélemy, Jean-Jacques, abate : 106
Batoni, Pompeo : 80
Baudelaire, Charles : 36, 79, 80
Bayeu, Francisco : 115
Bayle, Pierre : 24
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de : 25, 35
Beauvallet, Pierre-Nicolas : 192
Beckford, William : 89
Beethoven, Ludwig van : 78, 115, 159, 161, 199
Bélanger, François : 177
Bergman, Ingmar : 131
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri : 22, 24, 151
Bernini, Gian Lorenzo : 106
Bernis, François de Pierre, cardinal de : 92
Berthier : 197
Berton, Henri : 135, 159
Blake, William : 40, 41, 95, 110, 111, 112
Boilly, Louis-Léopold : 171, 172
Bonaparte, Napoleon : 54, 73, 74, 92
Borromini, Francesco : 59
Boucher, François : 80
Bougainville, Louis-Antoine de : 199
Boullée, Étienne-Louis : 57, 58, 61, 64, 177
Boulogne, Jean de, zis Velentin : 80, 83
Bourrit, Marc-Théodore : 197
Boutin : 189, 190
Boydell, John : 87
Brongniart, Alexandre-Théodore : 177
Brun, Frederike : 106
Burke, Edmund : 193

C

Cagliostro, Joseph Balsamo, zis Alessandro conte de : 157

Canova, Antonio : 93, *102—108,* **115, 185**
Caravaggio, Michelangelo Merisi zis : 75, 83
Carbonnière, Raymond de : **197**
Carracci, familia : 83
Carstens, Asmus Jacob : 93, 98, 99, 100, 101
Casanova : 186
Cartellier, Pierre : 192
Cazotte, Jacques : 157
Cellérier, Jacques : 67, 177
Chalgrin, Jean-François : **177**
Charrière, Doamna de : 153
Chateaubriand, François-René de : 197
Chaudet, Antoine-Denis : 192
Chénier, André : 47, 74, 77
Chénier, Marie-Joseph : 81, 160
Chinard, Joseph : 92, 192
Cimarosa, Domenico : 155, 159
Clement XIV : 102
Clodion, Claude-Michel, zis : 192
Collin d'Harleville, Jean-François : 172
Constable, John : 198
Constant, Benjamin : 53, 153
Copley, John Singleton : 184
Corbet, Charles-Louis : 192
Corday, Charlotte : 78, 79
Corneille, Pierre : 81
Corot, Camille : 201
Correggio, Antonio Allegri, zis : 93, 184, 186
Court de Jébelin, Antoine : 95
Cozens, Alexander : 198
Crabbe, George 199

D

Dalayrac, Nicolas : 159, 161
Da Ponte, Lorenzo : 34
Dauch, Martin : 73
David, Jacques Louis : 68, 69, *71—82,* 83, 84, 85, 86, 98, 99, 102, 104, 107, 115, 117, 123, 124, 150, 155, 160, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 190, 191, 192, 193
Debucourt, Philibert-Louis : 171, 172, 173
Delacroix, Eugène : 80, 87
Delille, Jacques : 199
De Luc, Guillaume-Antoine : 197
Desprez, Louis-Jean : 33, 62
De Wailly, Charles : 177
Diderot, Denis : 121
Dittersdorf, Karl Ditters von : 159
Dominichino, Domenico Zampieri, zis : 80
Dreux-Brézé, Henri-Evrard, marchiz de : 48
Ducis, Jean-François : 179, 180
Dufourny, Léon : 173
Dumont, Jacques-Edmé : 179

E

Espercieux, Jean-Joseph : 192
Este, prințesa Leonora d' : 199

F

Fénelon, François de Salignac de la Mothe : 141
Fernow, Karl-Ludwig : 99, 100
Fichte, Johann Gottlieb : 41, 42, 56
Ficino, Marsilio : 96
Fielding, Henry : 154
Flaxman, John : 93, 98, 99, 100, 101, 155, 192
Fontaine, Pierre-François : 92

Fontenelle, Bernard Le Bovier de : 24
Foulon, Joseph François : 197
Fragonard, Jean-Honoré : 117, 118, 182, 183
Franklin, Benjamin : 185
Freud, Sigmund : 13
Füssli, Johann-Heinrich : 71, 72, 77, 82, *83—91,* 111, 115, 119, 135

G

Gagnereaux, Bénigne ; 93, 98
Gainsborough, Thomas : 83, 88
Genlis, doamna de : 190
Gérard, Marguerite : 183
Géricault, Théodore : 80
Gessner, Salomon : 199
Giaquinto : 115
Gillray, James : 155
Giordano, Luca : 115
Girodet, Anne-Louis : 93
Giroust, François : 159
Girtin, Thomas : 198
Gisors, Alexandre-Jean Baptiste Guy : 177
Gluck, Christoph Willibald : 190, 191
Goethe, Johann Wolfgang : 82, 90, 91, 93, 94, 97, 109, 125, 126, 128, 132, 144, 145, 173, 193, 199
Goncourt, Edmond și Jules de : 171
Gondoin, Jacques ; 177
Gossec, François-Joseph Gossé zis : 78, 159, 160, 161
Goya, Francisco : 22, 88, *115—124,* 193, 196, 197
Gozzi, Carlo : 32, 38
Grétry, André : 159
Greuze, Jean-Baptiste : 182
Guardi, Francesco : 29, 30, 118
Guercino, Giovanni Francesco Barbieri, zis : 83
Guido, Guido Reni, zis : 83
Guillard, Nicolas-François : **191**

H

Hamilton, Gavin : 93
Hautecoeur, Louis : 186
Haydn, Joseph : 159, 199
Hegel, Freidrich : 64, 96
Held, Jutta : 193
Hemsterhuis, F. : 95, 98, **187**
Herder, Gottfried : 191
Hesiod : 101
Hess, Ludwig : 196
Hofmannsthal, Hugo von : 126
Hogarth, William : 154
Hölderlin, Friedrich : 96
Homer : 83, 95, 101, 183
Houdon, Jean-Antoine : 192

I

Iamblichos : 96

J

Jacobi, H. J. : 153
Jefferson, Thomas : 174
Joubert, Joseph : 56, 95
Jouve, Pierre Jean : 36, 160
Jung, Carl Gustav : 144

K

Kant, Immanuel : 123, 188, 193
Kaufmann, Angelika : 93
Kaufmann, Emil : 64, 173

Klopstock, Friedrich : 40, 71
Koch, Joseph Anton : 199
Koselleck, Reinhardt : 133
Kunzen, Friedrich Ludwig Emil : 159

L

La Fayette, Marie-Joseph, marchiz de : 192
La Fontaine, Jean de : 182
La Grange, Louis de : 164
La Grenée, cel bătrîn : 179
La Grenée, cel tînăr : 179
Lakanal, Joseph : 170
Langhans, Karl : 178
Lanzi, Luigi : 191
Laplace, Pierre Simon, marchiz de : 164, 165, 175
Lavater, Johann Caspar : 154
Lawrence, Thomas : 88
Lebrun, Ponce-Denis Écouchard : 52, 68, 154, 188, 189
Ledoux, Claude-Nicolas : 57, 58, 60, 62, 63, 64, 177
Lemoyne, François : 159
L'Enfant, Pierre-Charles : 178
Lenoir, Alexandre : 191
Lequeu, Michel-Joseph : 66, 177
Lessing, Gotthold Ephraim : 87
Lesueur, Eustache : 192
Lewis, Mattew Gregory : 89
Leymarie, Jean : 76
Lodoli, Carlo Conti de : 57, 173
Longhi, Giuseppe : 31
Louis, Nicolas, zis Victor : 177
Ludovic XVI : 25, 44, 62, 71, 179

M

Mach, Ernst : 164
Machiavelli, Niccolò : 165
Maistre, Joseph de : 42
Manet, Edouard : 115, 193
Mantegna, Andrea : 81, 93
Marat, Jean- Paul : 78, 79, 80, 123, 155, 160, 170, 171
Marx, Karl : 171
Méhul, Étienne : 68, 160
Mengs, Raphael : 93, 115
Mesmer, Franz : 137, 157
Metastasio, Pietro : 161
Michallon, Claude : 192
Michelangelo, Buonarroti : 71, 80, 84, 85, 89, 93, 181, 183, 184
Michelet, Jules : 62, 67
Milton, John : 84, 88
Mirabeau, Victor Riqueti, marchiz de : 37, 48, 49, 160, 192
Moitte, Jean-Guillaume : 192
Moreau, Louis, zis cel bătrîn : 200
Mornet, Daniel : 169
Morghen : 186
Mozart, Wolfgang Amadeus : 34, 35, 38, 39, 125, 126, 129, 130, 137, 144, 159

N

Nash, John : 177
Necker, Jacques : 40
Nerval, Gérard de : 122
Nogaret, Félix : 199
Noverre, Jean-Georges : 190

O

Orléans, duce de : 156, 190

P

Paër, Ferdinando : 155
Paisiello, Giovanni : 155, 159
Pajou, Augustin : 183, 192
Palladio, Andrea di Pietro : 173, 174
Palloy, Pierre-François : 162
Paulet, Jean-Jacques : 157
Peale, Charles Wilson : 185
Pécault : 183
Percier, Charles : 92
Pergolese, Gian Battista : 155
Perronet, Jean-Rodolphe : 162
Picasso, Pablo : 101
Pico della Mirandola, Giovanni : 96
Pigalle, Jean-Baptiste : 192
Platon : 95, 107
Plutarh : 165
Poussin, Nicolas : 81, 83, 189, 199
Poyet, Bernard : 57, 62, 177
Proclos : 96
Prud'hon, Pierre-Paul : 77, 185

Q

Quarenghi, Giacomo : 177
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome : 58, 59, 63, 92, 94, 102, 103, 105, 155, 174, 175, 192
Quesnay, François : 157

R

Rabaut Saint-Étienne, Jean-Paul : 25, 26, 95, 163
Radcliffe, Ann : 89
Raeburn, Henry : 88
Rafael, Sanzio : 80, 93, 181
Raimondi, Marcantonio : 71
Rameau, Jean-Philippe : 137
Ramée, Jacques-Joseph : 67
Ramey, Claude : 192
Regnault, Jean-Baptiste : 179, 180
Rembrandt, Hermenszoon Van Rijn, 196
Reynolds, Joshua : 83, 85, 183, 184, 185
Robert, Hubert : 22, 118, *149—150*, 179, 183
Robespierre, Maximilien de : 49, 52, 139, 182
Roland, Philippe-Laurent : 192
Romano, Giulio : 71, 85, 181, 184
Romney, George : 83, 88
Rouget De Lisle, Claude : 68, 161
Rousseau, Jean-Jacques : 27, 47, 48, 83, 88, 129, 132, 140, *165—170*, 197

S

Sade, Donatien, marchiz de : 36, 43, 62, 89
Saint-Just, Louis de : 144
Saint-Martin, Louis-Claude de : 148, 176,
Salieri, Antonio : 191
Sandby, Paul : 198
Saussure, Horace Bénédict de : 197
Schadow, Gottfried : 178, 192
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph : 96
Schikaneder, Emanuel : 38, 125, 126, 127, 134, 144
Schiller, Friedrich : 107
Selva, Gianantonio : 29
Sénac de Meilhan : 152
Senancour, Étienne de : 151
Sergel, Johann-Tobias : 192
Shaftesbury, Anthony : 197
Shakespeare, William : 84, 89, 179, 183

Sidney, Algernon : 165
Soane, John : 87, 177
Soufflot : 63
Staël, Madame de : 26, 172,
Strauss, Richard : 126
Stuart, Gilbert : 185
Stubbs, George : 88

T

Taillasson, Jean-Joseph : 180
Talleyrand, Charles-Maurice de : 70
Taylor, J. : 95
Teocrit : 199
Terrasson, abate : 38, 132
Tiepolo, Giambattista : 115
Tiepolo, Giandomenico : *30—33*, 34
Tischbein, Wilhelm : 93, 199
Titus Livius : 74, 165
Tițian : 196
Tocqueville, Alexis Clérel de : 41, 45, 161
Towne, Francis : 198
Turgot, Anne-Robert Jacques : 166
Turner, William : 198

V

Valadier, Giuseppe : 177
Valenciennes, P. H. : 200, 201
Vaudreuil, marchiz de : 189
Velázquez, Diego : 196
Vernet, Joseph : 77, 179, 189, 196
Vien, Joseph-Marie : 179, 180, 181
Vigée-Lebrun, Doamna : 92, 149, 150, 179, 188, 191
Vincent, F. A. : 179, 180, 183
Vinci, Leonardo da : 186
Vogel, J. C. : 159, 161
Volpato, Giovanni : 186
Voltaire, François-Marie Arouet, zis : 24, 74, 169

W

Walpole, Horace : 155
Washington, George : 70, 74
Wedgwood, Josiah : 93, 101
Weil, Eric : 197
West, Benjamin : 83, 184, 185
Wieland, Christoph-Martin : 38, 89, 159
Wind, Edgar : 184
Winkelmann, Johann-Joachim : 85, 91, 93, 100, 102, 187, 192, 198
Wolf, Caspar : 196, 198
Wordsworth, William : 105
Wranitzky : 159
Wyatt, James : 177, 178

Z

Zeitler, R. : 101, 104, 106

CUPRINS

O „lectură imaginară" a momentului istoric . **5**
1789 19
Gerul 22
Ultimele scînteieri ale Veneției 29
Mozart nocturn 34
Mitul solar al Revoluției 40
Principii și voință 46
Cetatea geometrică 55
Arhitectură vorbitoare, vorbe eternizate . . . 65
Jurămîntul : David 69
Johann Heinrich Füssli 83
Roma și neoclasicul 92
Canova și zeii absenți 102
Împăcarea cu umbra 109
Goya 115
Lumini și putere în *Flautul fermecat* 125
Note și completări 147
Bibliografie sumară 203
Indice de nume 209